رؤيا الفسيفساء و التحولات الجارية
في رواية"القوس والفراشة"لمحمد الأشعري

د.محمد أمنصور
جامعة المولى اسماعيل – مكناس- المغرب

1 . جدلية التسجيل والأسطرة:

ما بين أسئلة الحب و المدينة والأصل ينمو النسيج السردي لرواية " القوس والفراشة" جاعلا من جدلية استراتيجيتي التسجيل والأسطرة منطلقا لتشييد عوالم روائية محكومة برؤيا الفسيفساء والتحولات الجارية في راهن الواقع المغربي...في البدء،يطل علينا سؤال ملح:

. هل يمكن بناء شيء على الأنقاض؟.سؤال يرد على لسان يوسف الفرسيوي، أحد أبطال الرواية بأكثر من صيغة .: هل يمكن ترميم الخراب و إعادة بنائه؟أو كيف يمكن إعادة بناء الخراب المادي والمعنوي،خراب الروح والجسد،خراب العلاقات الإنسانية والعائلية والعاطفية والسياسية؟

تبدو أجواء الانهيار والخراب والفوات منصهرة في "القوس والفراشة" ضمن منحى نصي مركب يستقطب أوضاعا وحالات وأسماء وتجارب ذات عمق درامي تكثفه مصائرشخوص روائية بالإمكان رصد مساراتها وفق الخطاطة التالية :

أ . الفرسيوي الجد/ محمد = الفشل في الثأر التاريخي لمجد السلالة.

ب . الفرسيوي الإبن / يوسف = الفشل في ضمان الاستمرار البيولوجي للسلالة.

ج . الفرسيوي الحفيد/ ياسين = النهاية الظلامية لمسار السلالة.

وهي ثلاثة أجيال تتقاسم الخراب في سياق ثلاث لحظات من الانهيار المتعاقب:

خراب في العلاقات العائلية(سوء التفاهم بين الابن يوسف وأبيه الفرسيوي، بل سوء النية الذي يصل إلى درجة الشك في أن يكون هو قاتل أمه.وهذا أحد مداخل الرواية إلى مساءلة قضية الأصل وعلاقات النسب).

. خراب في العلاقات العاطفية (انهيار العلاقة الزوجية بين يوسف وبهية مهدي بعد موت ياسين في أفغانستان، ابنهما الوحيد، وهو أحد مداخل مساءلة مفهوم الحب وتحولاته).

. خراب العلاقات الاجتماعية جراء ملابسات علاقات الصداقة وما يترتب عنها من مفارقات).

إنها مستويات وتجليات لأشكال الخراب والانهيار تتخذ لها لبوسا دراميا عبر استجلاب التفاصيل، وبناء العوالم، وتتبع مصائر الأفراد والجماعات، واستغوار الأزمنة المتباعدة والأمكنة ذات الحضور الوظيفي في تشكلات الرواية.

أ . استراتيجية التسجيل:

يتجلى النزوع التسجيلي في الرواية من خلال انفتاحها على تقنية الريبورتاج الصحفي، ولغة العمود أوالتعليق الصحفي ضمن أشكال أخرى متضمنة في الرواية من قبيل الرسالة العاطفية، والقصيدة الشعرية، والأسطورة متى تعلق الأمر بأحداث ووقائع جارية في الحياة العامة(موضوعات "عبدة الشيطان" و"16 ماي" وفضائح "التعمير والاتجار غير المشروع في العقار"، و"سرقة الآثار"، والسياحة الجنسية" في مراكش...إلخ). ضمن

هذا الاشتغال، تمتص الرواية كل التحولات الجارية وفق تقنية الريبورتاج، كما سلف الذكر، وهي قضايا سبق أن شكلت مادة دسمة ومثيرة للصحافة خضعت لمعالجات إعلامية سريعة متعددة المقاربات؛ بيد أن الرواية هنا تعود إليها لتحولها وتعيد إدماجها ضمن نسيج سردي روائي في نطاق ما اصطلحنا عليه باستراتيجية التسجيل .

ب . استراتيجية الأسطرة:

بالنسبة للمستوى الثاني أو ما اصطلحنا عليه بالبعد الأسطوري، فيخترق جسد الرواية كعزف على وتر التمفصلات بين الأبدي والعابر، الظرفي والخالد، الواقع التاريخي والتاريخ الأسطوري. في هذا الخضم؛ أي بين تداعيات الراهن وإيحاءات الأسطوري يمكن الحديث عن تولد لغة روائية قوامها الانصهار في الكتابة بين المكون الأول (التسجيلية) والمكون الثاني (الأسطرة)، حيث تتخذ الكتابة الروائية منحى الاستثمار المركب والمتعدد لذاكرة المكان وأيقوناته قصد تحويله ليس إلى مجرد خلفية ديكورية وحسب؛ بل إلى سؤال وجودي يمس جوهر إشكالية الهوية. (علاقة الفرسيوي الأكبر بباخوس ووليلي بشكل عام / علاقة ديوتيما الألمانية بوليلي، كذلك، ومدى انعكاس هذا النوع من العلاقات بالمكان على الجو الأساطيري للرواية).

2. رواية التحولات تحت سطوة الراهن:

لعل ما يميز رواية "القوس والفراشة" طابعها التأملي. فالمؤلف ينجح في تسريب الكثير من الأفكار والآراء والتأملات ذات الطابع السياسي والإيديولوجي و الوجودي من خلال أصوات شخوصه التي تبدو في الظاهر كثيرة وإن كانت في الجوهر محدودة. إنها تنويعات لثالوث العائلة، والمرأة، والأصدقاء. فعبر تداخلات هذه الأنماط الثلاثة تنتسج علاقات ملتبسة تتوازى فيها مصائر الأفراد مع مصير مجتمع برمته عبر أمكنة متعددة؛ إن لم نقل متحركة. يتأسس عالم روائي قوامه التباس العلاقات وتدهور القيم، ثم؛ وهذا هو أهم وتر تظل الرواية مشدودة إليه: إرباك وارتباك التحولات في مغرب اليوم تحت سطوة الراهن الجاري. فالروائي يسعى إلى القبض على التحولات بكل أشكالها:

أ . تحولات الأصل وما يستتبع ذلك من مسوخات تطال قيم السلالة عبر تعاقب الأجيال.

ب . تحولات المدن والمجالات الحضرية في مغرب العهد الجديد.

ج . تحولات الوعي الاجتماعي لدى بعض الفئات وما لذلك من صلة بالصعود أو الانحدار الطبقي وفقدان الامتيازات.

د . تحولات القيم في المنظومة التقدمية من التشبع بقيم الحداثة والنضال الديمقراطي إلى الظلامية، والدخول في طور مقايضة النضال بالتعويض، والبيزنس في كل شيء وعلى حساب كل شيء .

ليس هذا وحسب؛ فمنطق التحول في الرواية يعني ضمن ما يعنيه صعوبة هضمنا لما يحدث وهو يحدث: ألسنا ونحن نعيش لا نكاد نستوعب على وجه الدقة مغزى الحدث وهو يحدث، حقيقة الصديق وهو يصادقنا. حقيقة العائلة/ الأسرة وهي تتفسخ بين أيدينا. كنه الحب الذي نصنعه فما يلبث أن يتحول إلى حقد بين أيدينا؟.

3. عن فراغ الحب الحديث من المعنى:

بالنسبة لسؤال الحب، يعالج الأشعري هذه الموضوعة بنوع من التوسع. ففي هذه النقطة بالذات، تتطرق الرواية إلى التحول في قيمة الحب، مفهومه وطبيعته، من حب الزواج أو المعاشرة الزوجية إلى الحب المقتلع الهائم على وجهه. ولعل أبرز تجليات مأزق الحب في الرواية جمع "البطل" بين زوجة وعشيقتين بشكل غامض جدا، دون أن يمكنه ذلك من الحصول على نوع من الطمأنينة (حب فاطمة وليلى الأشبه بالتيه في صحراء/ رجل موزع بين زوجة وعشيقتين أيهما يحب حبا حقيقيا أكثر من الأخرى؟ ما الفرق بين حب الزواج (وليس زواج الحب) وبين

حب العشيقة؟ أي هاته النساء تحقق ليوسف الفرسيوي التوازن المطلوب؟و على افتراض أن في الأمر توازنا ما؛كيف لا يفلح تدرج"البطل" عبر السنوات بين مرافئ كل تلك النساء في امتلاك ولو واحدة منهن؟

تقودنا تيمة الحب في " القوس والفراشة"،إذن،إلى تصوير وضعية الإنسان المغربي في خضم التحول الشامل والكبير الذي عاشه ويعيشه في مرحلة ما سمي بالعهد الجديد.فالحب يعرض كواقعة مبتذلة.جسد بلا روح.لذة هاربة أو مهربة محلوم بها لكنها دائما مخنوقة.إنه تجليات متعددة ومختلفة لخلل واحد:

. حب متداخل مع الكراهية والحقد.

. حب لا نكتشفه إلا بعد فوات الأوان (حب يوسف لياسين).

. حب الآباء لأبنائهم وحب الأبناء لأمهاتهم..

. حب النساء الكثيرات لرجل واحد.

. انعدام الإحساس بالحب، وتعويض الحب بحب آخر.

. حب أصلي وحب بديل.

لننصت إلى بعض الأفكار التي ترد على لسان السارد أو شخصيات الرواية في هذا الباب.يقول السارد:

". في العمق لا نحتاج إلى علاقة حب،بل فقط إلى بحر من سوء التفاهم يبدو فيه الجميع على صواب وعلى خطأ في آن واحد" (ص: 123)و هي تأملات يتأتى استخلاصها من معالجة الرواية المتشعبة لموضوعة الحب.على أن الاتجاه العام لدلالة الحب في الرواية يكمن في فراغ الحب الحديث من أي امتلاء بالمعنى، فهو أشبه ما يكون بقطعة الثلج التي نلتهمها لإطفاء العطش فلا تزيدنا إلا ظمأ واحتراقا.ولم ينس الأشعري وهو ينسج شبكات دلالية للحديث عن الحب التطرق إلى الحقد أيضا،مقترنا بالاحتقان السلالي؛إذ كيف لزواج استمر عقودا أو عقدين وبمجرد ما يموت الابن ينتهي إلى اقتناع الزوجين بعدم جدوى الاستمرار فيه فينهار كل شيء ؟

4 . عندما تفكر الرواية في المدينة:

قد تكون نقطة قوة هذه الرواية تكمن في كيفية تعاطيها مع موضوعة المدينة،وهو الأمر الذي يتجلى من خلال التشخيص المعمق للأمكنة والفضاءات، ما يجعل أحد رهاناتها السردية الأساس تنخرط في صلب أعوص إشكاليات الرواية العربية: العلاقة بالمدينة.فما كتبه الأشعري عن الرباط العاصمة يؤكد أهمية استفادة السياسي من التجربة السياسية التي تتيح له الاطلاع على وثائق ومعطيات ذات صلة بشؤون المجال الحضري غير متوفرة لعموم المواطنين.هنا، تظهر عند الروائي تلك الخبرة المكتسبة التي لا علاقة لها بقراءة الكتب وإنما ترتبط بمعرفة خبايا تدبير الشأن المحلي.هو فضل السياسة على الرواية والأدب والثقافة بشكل عام. ناهيك عن أن الأمكنة في هذه الرواية (زرهون / مراكش / الدار البيضاء، وطبعا، الرباط) تمارس سلطتها على مسارات الشخوص وتتحكم في تكوين الأحداث مضفية عليها صبغة خاصة،حتى ليمكن القول إن"القوس والفراشة" هي رواية التفكير في المدينة وتخييلها بامتياز، رغم عنايتها اللافتة بالهوامش الريفية لزرهون والنواحي وامتداد حفرياتها السلالية إلى أعماق الريف وتخومه. يقول السارد "...وأنا كنت أحلم دائما أن أسقط في شباك مدينة لا يسلمني حضنها لأي مكان آخر، مدينة تضمك وترضعك، تعنفك وتلحس جراحك..مدينة تعيش فيها كأنك تبنيها حجرا حجرا، وتفكر فيها عندما تهيأ للنوم كأنها امرأة تنتظرك،لكنني اليوم لا أقوى على سفر مثل هذا"(ص:108).وفي سياق آخر،نقرأ قول السارد" إن المدينة لا تصبح مدينة فعلا،إلا عندما تكثر محطاتها،حيث تتناسل المواعيد والعلاقات والوجوه الممكنة والمستحيلة" (ص:101).

في ستينيات القرن الماضي،كتب المفكر والروائي عبد الله العروي"إن المدينة الكبيرة هي مجال المطولات الروائية،لأنها تجمع في حيز محدود المركز والآفاق،الإنسان وسوابقه،الخلق المكتمل وتخطيطاته الأولية" (1).

ونحن هنا إذ نستحضر نداءه ذاك فلأن "القوس والفراشة"تستجيب بطريقتها الخاصة لإوالية الربط بين الروائية والمدينة،وهذا في حد ذاته يعد أمرا مهما في الكتابة الروائية بالمغرب،اليوم.

4. عندما يغير المكان جوهر الهوية:

تسلط رواية الأشعري الضوء على دواخل الكينونة الإنسانية، تستغور الجروح النرجسية للفرد. زرهون المدينة الصغيرة تتحول إلى ما يشبه الأسطورة. يتجاور المدنس مع المقدس(مؤسس الدولة المغربية يوجد بجوار حانات الفرسيوي في فندق زرهون بمحاذاة الإله باخوس). يتم التقاط التناقضات والجروح التي يعيشها الناس، وبالأخص مسألة الاختلاط في الهوية وما ينتج عنها من معاناة: (مفارقات الانتماء العرقي:الشرفاء و"اريافه" في زرهون أو في غير زرهون). استحالة صفاء الهوية أو زيف خرافة النقاء. (الفرسيوي الأكبر يذهب الى ألمانيا، يتزوج ديوتيما، تلد يوسف صاحب العينين الخضراوين؛فهل يبقى صاحب العينين الخضراوين بعد الزواج المختلط ريفيا مائة في المائة؟ هل نستطيع في مثل هذه الحالات أن نتحدث عن صفاء أو نقاء في السلالة؟).يقول السارد:"كان اكتشافي للريف لغة وأمكنة وتاريخا وأشخاصا في قلب فرانكفورت هو الذي أسلمني مرة أخرى للبلد الذي تركته" (ص:67). (...)" فقد مرت السنوات سريعا فذابت تلك النزوة الحادة التي جعلتني أعتبر دماء والدتي على عكس ما يدعي الفرسيوي هبة من السماء،مما دفعني إلى الخجل في قرارة نفسي من الدماء الأخرى التي ستشوش لا محالة على الرأسمال الجيني الذي أهدرت فيه الأمة الجرمانية قرونا طويلة قبل أن يلحقني منه نصيب معجز" (ص:66).هاهنا،تولد لدينا الرواية مزيدا من الأسئلة: لكي يعيد الإنسان اكتشاف ذاته ألا يحتاج إلى مرآته/ الآخر؟ الآخر الذي قد يأتي إليك ويغزوك (الرومان /مولاي ادريس)، كما قد تكون أنت من يهاجر نحوه.ألا يتم اكتشاف الذات أكثر كلما تم الابتعاد في اتجاه الآخر؟فبهذه المعاني تحرك الرواية سلالة آل الفرسيوي عبر أجيالها في الزمن والمكان لتدفعنا إلى مضاعفة أسئلتنا: أين توجد هوية الشخص؛ في الابتعاد أم في الاقتراب؟في الصفاء أم في الاختلاط؟ ما يقودنا إلى الاقتناع بأن الهوية بقدر ما تتعرض للتصدعات جراء الهجرة والزواج المختلط، بقدر ما تصير متعددة وفاقدة لأحادية البعد والاتجاه.فالانفتاح على الآخر ،بشكل عام، يصير اختلافا واختلاطا وهجنة: (الريفيون عندما يهاجرون إلى الألمان تختلط دماؤهم بدماء الألمان،والرومان عندما يغزون وليلي يصيرون جزءا من تاريخ الأمازيغ والشرفاء بالمنطقة).تخلخل الهجرة هوية الإنسان فنجد الريفيين في زرهون يعذبهم المكان الذي تركوه وراءهم في الريف، وتعذبهم الأمكنة التي يحلمون بالهجرة إليها.وبين المكان الأصلي والمكان البديل أو المحلوم به يواجهنا السؤال: ما الذي يبقى ثابتا في الهوية ؟ ما الذي يبقى فيها من صفاء؟هل من إمكانية لكي يظل الريفي ريفيا مهما هاجر وارتحل؟ أسئلة محرقة مطروحة على كل الأصول والأنساب التي تتوهم ميتافيزيقا الصفاء والنقاء. والرواية هنا تشخص هذه القضايا بكل الإمكانيات السردية المتاحة ولسان حالها يقول:انتبهوا:إن المكان يغير جوهر الهوية؟ إن الهجرة تصيب صفاء الأصل في المقتل.

6. رؤيا الفسيفساء في معمار الرواية:

. هل يتعلق الأمر في " القوس والفراشة" برواية شاملة على غرار المسرح الشامل؟.لعل قارئ هذا العمل يخيل إليه ،أحيانا، وكأن الأشعري يريد أن يقول كل شيء دفعة واحدة في الإنسان والمكان، في التاريخ والأسطورة، في الشأن العام والهواجس الذاتية الشخصية والحميمة.فهي رواية تجمع بين القضايا الكبرى(16 ماي، الإرهاب، عبدة الشيطان،الموسيقى الشبابية.. الخ.) قضايا الرأي العام، السياسي منها والاجتماعي والعمراني،والقضايا الصغرى الحافلة بتفاصيل الحياة اليومية للفرد في المدينة،همومه وجروحه،انزلاقاته وتطلعاته،تفاصيل الجسد وتفاصيل المعيش،ما يجعل مساحات السرد في الجمع بين الخصوصي والعمومي تتسع وتتشعب،تتعقد وتتداخل من خلال عدد هائل من الشخوص الروائية والأمكنة والحكايات من كل نوع:عاطفية واقتصادية وعمرانية

واجتماعية، وسياسية.قد يقودنا هذا التشظي الموضوعاتي إلى التفكير في انعكاس الفسيفساء اللصيقة بأرض وليلي وبتاريخ وذاكرة المكان في زرهون ونواحيها على رؤيا الرواية.فالمعمار يتأثر بهذا المظهر الفسيفسائي في الموضوعات حتى ليمكن الحديث عن ارؤيا الفسيفساء كخريطة طريق فنية في بناء معمار الرواية.

وإذا كان هذا الاكتناز الموضوعاتي يمكن أن يعزى إلى تقاطع السياسي والثقافي في تجربة الأشعري،فهو في بعض الأحيان يؤدي إلى إضفاء ذكاء ووعي ويقظة أكثر من المتاح في الواقع المرجعي على شخوص الرواية.فجملة الأشعري على لسان شخوصه تكون ذكية، لماحة ولاسعة تفرض الانتباه إليها، ما يستوجب السؤال:هل يناسب الرواية أن تتكلم كل شخوصها بنفس الحدة من الذكاء؟ هل كان الأشعري حاسما بما يكفي في قتل المؤلف لصالح السارد؟:ألا يشكل فائض الذكاء عند الشخوص عبئا على "ديموقراطية السرد"؟

---

1) عبد الله العروي،الإيديولوجية العربية المعاصرة،المركز الثقافي العربي،ط:1995،ص:241/240

مصطلح السيرة في السرد الروائي

دراسة في رواية" حارة الهلالية"
لمحمد جلال

د. أحمد يحيي علي محمد
أستاذ الأدب والنقد المساعد
كلية الألسن، جامعة عين شمس، مصر

- مدخل

تعتمد التجربة الجمالية في عملية تشكلها أولاً، ثم في مرحلة قراءتها ثانيًا على سياق يتكون على المستوى الزمني - في الغالب – من ماضٍ يمثل حالة من التراكم المعرفي، في ظل مرحلة حياتية تعكس وعي صاحبها وما يسكنه من مواقف فكرية ونفسية (1) ويبدو الماضي من هذه الزاوية بمثابة فضاء سيري يقدم مكونًا رئيسًا من مكونات السيرة الذاتية للشخصية الإنسانية عمومًا، والمهمومة بمسألة الكتابة على وجه الخصوص، أما عن الحد الزمني الذي يقف عنده ذاك الماضي فهو هذه اللحظة المعيشة التي يحياها ذاك الكاتب بين عالمين: داخلي وخارجي، الأول: ذو صبغة حوارية متعددة الأصوات (ديالوجية): بحكم حتمية التأثير والتأثر التي تجمع هذا الإنسان بغيره، والثاني ذو صبغة فردية تعتمد على حوار الأفكار (مونولوجية) في محاولة لصناعة موقف يمكن إدراكه بالحواس (2) وتعد هذه اللحظة مفصلية - إلى حد كبير - إنها بمثابة قرار بالالتفات من حالة نفي (لا كتابة/بحث عن معنى ومحاولة صياغته في فضاء ذهني) إلى حالة إثبات/كتابة/ إحالة هذا المعنى إلى صيغة لغوية ملموسة تخضع لقانون القالب الذي ينحاز إليه قلم الكاتب(3) .

وتأخذ هذه العملية إلى ما هو تراثي، تمثله نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني في معالجته لهذه العلاقة بين اللفظ والمعنى، التي منحت الثاني دورًا سلطويا على الأول؛ بوصفه تاليًا له وخادمًا وفق طرح صاحب دلائل الإعجاز(4) وتعد الصيغة اللفظية الظاهرة في بنيتها التركيبية الكلية بمثابة نتيجة نهائية ترضي مجردًا معنويًا يخضع في حضوره الذهني لدى صاحبه لسياق خارجي (عالم الكاتب) ببعديه الزمنيين: الماضي والحاضر واتصالهما بتجربته وما يسكنها من علاقات جمعته بما في عالمه ومن فيه؛ الأمر الذي يجعل من هذا المصطلح (التناص) (5) حتمية وإطارًا تنضوي داخله كل ممارسة قولية أو فعلية، بالبحث في مكوناتها يمكن

---

1 - انظر: عبد المنعم تليمة، مداخل إلى علم الجمال الأدبي ومقدمة في نظرية الأدب، من ص11 إلى ص14، طبعة 2013م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

2 - انظر: تشارلس مورجان، الكاتب وعالمه، ترجمة: د. شكري محمد عياد، من ص61 إلى ص65، طبعة 2012م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

3 - انظر: عبد المنعم تليمة، مداخل إلى علم الجمال الأدبي ومقدمة في نظرية الأدب، ص19، 20.

4 - يمكن الوقوف على ملخص لثنائية اللفظ والمعنى في نظرية النظم لدى الجرجاني في مقولـه هذا " لا يُتصور أن تعرف للفظ موضعًا من غير أن تعرف معناه، ولا أن تتوخي في الألفاظ من حيث هي ألفاظ ترتيبًا ونظمًا، وأنك تتوخى الترتيب في المعاني، وتُعمل الفكر هناك؛ فإن تمَّ لك ذلك أتبعتها الألفاظ وقفوت بها آثارها، وأنك إذا أفرغت من ترتيب المعاني في نفسك لم تحتج إلى أن تستأنف فكرًا في ترتيب الألفاظ، بل تجدها تترتب لك؛ بحكم أنها خدم للمعاني وتابعة لها ولا حقة بها، وأن العلم بمواقع المعاني في النفس علم بمواقع الكلمات الدالة عليها في النطق".

- الجرجاني (عبد القاهر)، دلائل الإعجاز، ص53، 54، طبعة 2000م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

5 - الحديث عن التناص المرتبط بتجاوز النص حدوده الذاتية وانفتاحه على غيره من النصوص والسياقات، في لعبة تقوم على التفاعل والحوار هو في جوهره حديث عن ثنائية (الذات والعالم) الذي تقف منه هذه الذات موقف المتلقي أولاً، قبل أن تشرع في عملية إرسال تضع هذا العالم موضع إعادة إنتاج بناءً على طرح مغاير، وموضع التعليق وإبداء الرأي، وموضع الإضافة – أيضًا –

الوقوف عند أصداء وظلال تشير إلى آخرين، في ظل وضعية اجتماعية تجعل من كل ذات إنسانية علامةً – بالإفادة من طرح اللغوي فردينان دي سوسير في مجال علم اللغة – ذات طبيعة تعالقية، الاقتراب منها ومحاولة رصدها ووضع تصور حولها يكون وفقًا لسياق مركب العناصر، فيه سابق ولاحق، تشكل هي أحد أجزائه (1).

وبناءً على هذه الرؤية يلوح في الأفق مصطلح (السيرة) وما يتصل به من مادة أدبية فيما يُعرف بأدب السيرة؛ إن اللفظ في معالجته القريبة يتجه ناحية هذه السمة الغالبة على الكون عمومًا – والإنسان أحد مكوناته – ألا وهي الحركة/الرحلة، كما تشير إلى ذلك المادة اللغوية (سَيَرَ) وما يأوي إليها من معانٍ، تتنوع بين الحقيقي والمجازي، وما ينتج عن ذلك من أثر يجد من يرقبه ويسجله بالطريقة التي يراها (2) والحديث عن السيرة بوصفها سمة حياة الإنسان عمومًا واللغة بوصفها أداة تعبير يلجأ إليها هذا الكائن الناطق هو في جوهره حديث عن العلاقة بين الكل والجزء؛ فهذه الأداة في جانبها الأدائي المتعلق بالممارسة تعد مرآة يحرص هذا السائر أن يرى نفسه: ملامحه العقلية والشعورية، ويرى غيره، في عملية لا تخلو من قصد الإبانة والإفصاح والانتقال من حال المعايشة إلى حال الرصد والتعليق والتقييم؛ لذا فإن اللفظتين: سيرة وترجمة يعدان بمثابة صنوين لا يفترقان.

ومفهوم السيرة بشقيه: الذاتي (Autobiography) الذي يهتم بقص الأنا جانبًا من حياتها، والغيري (Biography) الذي يُعنى بتناول سردي من قبل شخصية لحياة شخصية أخرى(3) يمنح فنًا أدبيًا كفن الرواية قدرًا من المرونة على مستوى التشكيل يتميز بها في الأصل؛ بوصفه قائمًا على ما يمكن تسميته الاحتمال/الظن؛ إذ لا يعرف قالبًا شكليا ثابتًا تخضع له عند الصياغة كل منجزات هذا الفن؛ فلكل بنية روائية وجهها الجمالي النابع من خصوصية تشكيلها؛ بحكم سلطان المعنى/الفكرة الذي يفرض نفسه على الصيغة التي يختارها له فاعل العمل الفني؛ إذن يمكن أن نلمح - بالنظر إلى إبداعات الروائي الواحد وأعمال غيره من المنتسبين إلى هذا الفن - ما يصح أن يُطلق عليه وحدة تركيبية، فيها التجاور تبعًا لوحدة الفن الذي يجمعها جميعًا (فن الرواية)، والتمايز في الوقت ذاته.

ولا شك في أن للتجربة (موقع الأديب في عالمه، وموقعه في داخل البيئة الأدبية التي يعد واحدًا من أبنائها يؤثر ويتأثر) دورًا مهمًا(4) يضفي على مدلول مصطلح السيرة قدرًا من التوسع والامتداد؛ فتناول الكاتب نفسه بصورة صريحة أو لغيره، أو إشارته الجمالية التي يغلفها الرمز لما في عالمه بناءً على ما انطبع في وعيه يمكن النظر إليه في قراءة كلية على أنه جزء من سيرة ذاتية كبيرة هو بطلها، الذي عايش مستقبلاً من فضائه الخارجي ومتأثرًا

إلى ما في هذا العالم في ظل حالة من التراكم المعرفي. إن السلوك الإنساني – عمومًا – واللغوي منه منطوقًا أو مكتوبًا في المقدمة منه بالطبع يعد في جوهره موجودًا متعدد الأصوات بالنظر إلى حتمية التفاعل التي تمارس سطوتها على حياة الإنسان.
- انظر: د. عزت محمد جاد، نظرية المصطلح النقدي، من ص298 إلى ص303، طبعة 2002م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

1 - انظر: د. زكريا إبراهيم، مشكلة البنية، من ص43 إلى ص49، طبعة 1990م (بالاعتماد على رقم الإيداع الموجود في صفحة الكتاب الأخيرة)، مكتبة مصر، القاهرة .

2 - انظر: ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين)، لسان العرب، مادة: سَيَرَ، ركن المعاجم في الموسوعة الشعرية الإلكترونية، إصدار 2003م، المجمع الثقافي العربي، الإمارات العربية المتحدة.
- د. إبراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، من ص127 إلى ص129، طبعة مكتبة الأنجلو المصرية بالقاهرة، دون تاريخ.

3 - انظر في مسألة مصطلح السيرة:
- مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص205، الطبعة الثانية، 1984م، مكتبة لبنان، بيروت.
- د. إحسان عباس، فن السيرة، من ص12 إلى ص19، الطبعة الأولى، 1996م، دار صادر، بيروت.
- مصطلح السيرة الذاتية (Autobiography)، ومصطلح السيرة الغيرية (Biography) في: www.dictionary.reference.com

4 - انظر: د. سيد محمد قطب، السيرة الذاتية في ضوء علم العلامات الثقافي، من ص10 إلى ص18، طبعة 1434هـ، 2013م، دار الهاني، القاهرة.

وقارئًا، ثم مرسلاً بعد ذلك في أثرٍ لغوي ذي بنية تركيبية مخصوصة يوشي به ويعبر عنه؛ لتأخذ مكانها في مدار سيري أكبر ذي دوائر (سياق ثقافي محلي، وسياق ثقافي إقليمي، وسياق ثقافي عالمي) وهكذا حتى نصل إلى القول: إن سيرة حياة الإنسان/الجنس فوق هذا الكوكب الأرضي هي حاصل كل ممارسة فعلية خرجت وما تزال تخرج ما بقي هذا الكائن في الدنيا.

وتحت هذا التقسيم لفن السيرة بين ذاتي وغيري نجد أنفسنا بصدد ما يمكن تسميته حالة عبقرية يتقاطع عندها الخاص (حياة الفرد) مع العام (حياة الجماعة)، وما هو واقع/حاضر/مضارع مع ما أخذ مكانه في الزمن الماضي، والحقيقي مع المتخيل تبعًا للصورة الذهنية التي قد لا تخلو من انطباعات ومبالغات يرسمها الفرد لنفسه، أو للغير (إنسان أو غير إنسان) تخرج بالأمر من دائر الحقيقة إلى دائرة الخيال، في عملية تضرب بجذورها في عمق الزمن، منذ بدأ الإنسان يطرح أحكامًا وتصورات لبعض ما يقع في العالم أدت إلى خروج ما يسمى بالأسطورة، التي يمكن القول عنها: إنها ظل يقف خلف كل خيال ينجزه الوعي الإنساني في داخل عالمه هذا.(1)

وتتحرك هذه الدراسة عبر مجالها التطبيقي (رواية حارة الهلالية لمحمد جلال) (2) من خلال هذه العلامة (مصطلح السيرة) وما يأوي إليها من دلالات، فيها ما هو فردي وما هو جمعي، وما هو تراثي وما هو آني يعانق تجربة الأديب في سياقه الزماني والمكاني في حضور للفظتين، هما: (ذاتية وشعبية) يشغلان موقع النعت بالنسبة إلى هذا المنعوت (سيرة)؛ بما يفتح أفقًا لقراءة يدفع إليها مسار هذا البناء الفني من الداخل، تصحبها أبنية تساؤلية، مثل:

ما العلاقة بين هذه الكلمة (الهلالية) وسياق ثقافي ممتد ينتمي إليه محمد جلال؟.

ما طبيعة حضور هذه الكلمة (الهلالية) في داخل هذا العالم الفني؟.

هل تكتسب هذه الكلمة (الهلالية) أبعادًا دلالية مضافة؛ بحكم هذه الحياة الجمالية التي تعيشها في داخل سرد محمد جلال هذا؟

هل ثمة مقارنة يمكن عقدها بين أسرتين: إحداهما لها مكانها في سياق ثقافي تاريخي وفني، تعبر عنه قبيلة بني هلال العربية ومعالجة القاص الشعبي العربي لها فنًا، والثانية: أسرة زهيرة هانم (الأم داخل الرواية) وأولادها: عمرو، كمال، مجدي، صبري، نبيلة في رواية محمد جلال(3).

وتسعى الدراسة في تناولها إلى الإفادة من أدوات تحيل إلى مناهج عدة، منها ما يتصل بالبنيوية، وبعلم السرد الحديث، وما يتصل بالقراءة الثقافية والتاريخية للنصوص (1) فعمل الكاتب الفني هو ابن مرحلة بعينها

---

1 - انظر: جيروم ستولنيتز، النقد الفني: دراسة جمالية، ترجمة: د.فؤاد زكريا، من ص103 إلى ص107، طبعة 2013م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

2 - تعتمد الدراسة في معالجتها على الطبعة الخاصة بالهيئة المصرية العامة للكتاب التي خرجت في العام 2000م، وتتصدرها دراسة بقلم د.سمير سرحان.

3 - يدور حدث هذه الرواية التي تتركب من اثنتي عشرة وحدة سردية حول أحد أفراد أسرة مكانها في حارة تسمى حارة الهلالية؛ ألا وهو البطل عمرو، الذي يعمل ملحنًا، واستطاع أن يحقق في مجاله شهرة واسعة بعد أن ترك مجال الحقوق الذي نال عنه شهادته الجامعية. وهذه الأسرة ينظم حياة أبنائها الأم زهيرة هانم، وتتأثر هذه الأسرة بدرجة كبيرة بما حدث لواحد منها؛ ألا وهو البطل عمرو، الذي يتعرض لحادث مأساوي يلقي بظلال على حياته، وينقسم هذا الحادث قسمين: الأول: حب أول مع ابنة الجيران في الحارة جليلة الذي يواجه عثرة وينتهي بفراق، الثاني: في منتصف مسير هذا البطل في حياته تمر عليه حادثة قتل في مقر سكناه بالمعادي، حيث تُقتل إحدى المعجبات الحاضرات حفلا منعقدًا في منزله، على أثرها يشرع الحدث الروائي في الحركة وصولا إلى الذروة آخذًا معه كل شخصيات الرواية وتنتهي محنة البطل في وحدة الرواية الأخيرة بانفراجة، بمعرفة الجاني الحقيقي وبلقائه بحبه الأول (جليلة) الذي يتزوج بها ويعود معها إلى الحارة من جديد، في احتفال يقيمه أهلها له؛ بوصفه أحد رموز النجاح التي تضاف إلى رصيدها.

- انظر: محمد جلال، حارة الهلالية، من ص29 إلى ص195.

تتأسس على ما سبقها؛ لذا يمكن القول: إن مصطلح مثل (التناص) الذي يشير إلى الانفتاح الحتمي للنص يتبوأ مكانًا لا غنى عنه في كل قراءة ناقدة توظف طرفي هذه الثنائية في عملها (داخل النص وخارج النص).

ومحمد جلال المولود في نوفمبر 1992م، صاحب رواية حارة الهلالية يمكن الوقوف على جانب من سيرته الذاتية من خلال النقاط الآتية:

المنشأ: حي المنيرة بالقاهرة، ومكان المولد محافظة الشرقية.

تخرج في كلية الحقوق في العام 1953م، واشتغل فترة بالمحاماة، ثم غادرها للعمل محررًا صحفيًّا.

تدرج في عدد من المناصب الصحفية بدءًا بالمحرر، حتى وصل إلى رئيس تحرير مجلة الإذاعة والتليفزيون. (2)

استهل نشاطه في عالم الحكايات في ستينيات القرن الماضي، وكانت البداية مع " حارة الطيب"، ثم تلاها " بعد ذلك أعمال كثيرة، مثل: " أيام المنيرة"، " عطفة خوخة"، "قهوة المواردي".

ويرى د. سمير سرحان أنه يمكن تصنيف الكتابة الروائية عند محمد جلال من خلال تقسيمها مرحلتين، الأولى: تنتمي تمامًا إلى الاتجاه الواقعي، في هذه المرحلة روايات عديدة، مثل: الرصيف، القضبان، الكهف، الثانية: يحاول فيها الابتعاد عن تصوير الواقع، أو تحقيق مشابهة الواقع إلى آلية مغايرة ترصد الواقع من خلال

---

1 - إن قراءة العمل الأدبي؛ بوصفة بنية لغوية ذات صلة وثيقة بسياق مرجعي يقع خارجها يحيل إلى ما يسمى بالبنيوية التوليدية عند لوسيان جولدمان، التي تضع المنجز الإبداعي في إطار نظرة تقوم على محاولة إيجاد تفسير له بالربط بينه وبين سياق فيه من الملابسات والقضايا ما يجعل من عمل الفنان إحدى الأمارات الدالة عليه، الكاشفة عن مدى قدرته على التأثير؛ ومن ثم فإن القراءة الثقافية للنص تحرص على أن تضع في حسبانها هذا الخارج المرجعي؛ بوصفه سلطة محركة تقف وراء خروج هذا النسق اللغوي على وجهة بعينها؛ لذا فإن معالجة هذا النسق تقتضي الاقتراب منه من خلال فضاء أكبر، يعد هو إحدى العلامات المكونة له، في هذا الفضاء ما هو لغوي وما هو غير لغوي، يمت بصلة إلى البينة الزمانية والمكانية والسياق الحضاري الممتد الواقع خارج هذا النص، وفي داخل هذا الفضاء الواسع يشكل عمل المبدع حلقة في سلسلة، أو مرحلة من التطور تتصل بأسباب سبقتها، يمثل هو – بدرجة ما- نتاجًا لها مع حركة الفرد والجماعة في مسار زماني تاريخي، الوقوف المتأمل أمام إحدى مراحله يتطلب رؤية تعانق الحاضر الذي يتجسد في كل مرحلة على حدة تدخلها الجماعة، والماضي الذي يسبقها؛ أي أن قضية البنية وفق هذه المعالجة لا تعني عملاً داخل حدود النص فقط، ولا ربطًا بينه وبين سياق خارجي قريب في الزمان والمكان، إنما تحاول التوسع بمفهومها؛ ليكون بمثابة نظام يتركب من نص المبدع؛ بوصفه ابن مرحلة بعينها ومن نصوص وسياقات أخرى، لها موقعها في الزمن وفي داخل حقول معرفية متنوعة.

ولأننا أمام بنية سردية فإن هذه الأداة الفنية (الراوي بهيئاته المتنوعة) التي يعتمد عليها المؤلف في طرحه الحكائي، مع الشخصية المعنية بصناعة الحدث يعدان المصطلحين السرديين الأكثر استخدامًا من خلال هذه القراءة، التي تسعى إلى النظر إلى قضية البنية؛ بوصفها نظامًا تتضافر في تركيبه وتماسكه عناصر ثلاثة: ما هو واقعي يتصل بتجربة الأديب في محيطه الاجتماعي والثقافي، وما هو متصل بنصوص أخرى تشكل علامات تسهم بدورها في تكوين جسد هذه البنية مثل نص الأديب، ونص الأديب ذاته؛ بوصفه نقطة الانطلاق إلى هذه الحركة متعددة الاتجاهات.

انظر:

- رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: د. جابر عصفور، من ص65 إلى ص68، طبعة 1998م، دار قباء للطباعة، القاهرة.
- حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة، ص88، 89، الطبعة الأولى، 2003م، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.
- د. زكريا إبراهيم، مشكلة البنية، في الجزئية الخاصة بالبنيوية الثقافية، من ص109 إلى ص112.
- د. حميد لحمداني، النقد التاريخي في الأدب (رؤية جديدة)، من ص142 إلى ص147، طبعة 1999م، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.
- أرثر أيزابرجر، النقد الثقافي، ترجمة: وفاء إبراهيم، رمضان بسطاويسي، من ص25 إلى ص44، الطبعة الأولى، 2003م، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.
- د. سمير سعد حجازي، نظريات معاصرة في تفسير الأدب، من ص32 إلى ص36، الطبعة الأولى، 1431هـ-2001م، دار الآفاق العربية، القاهرة.
- د. محمد عبد المطلب، القراءة الثقافية، من ص131 إلى ص134، الطبعة الأولى، 2013م، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.

2 - انظر: السيرة الذاتية لمحمد جلال في العدد الصادر من صالون غازي الثقافي العربي في العام 2002م، بإشراف الهيئة المصرية العامة للكتاب بالقاهرة تحت عنوان: "هؤلاء المبدعون بين التكريم والبحث العلمي"، ص63، 64، وص89، 90.

الأثر الذي يتركه في وعي الشخصية، وقد بدأها محمد جلال برواية "الأنثى في مناورة" وتلاها رواية "الملعونة"، وتنتمي هذه الرواية محل الدراسة إلى المرحلة الثانية في إبداعه. (1)

والحارة عند محمد جلال ووفقًا لمنطوقه هو تمثل منطلقًا مكانيًا وموقعًا فكريًا يسعى الكاتب من خلاله إلى الظهور في ثوب المحايد، وهو يطرح تجربة جمالية لها ظلال مرجعية " إنني لست منتميًا إلى اليمين أو إلى اليسار، بل أنا مواطن من حارة مصرية، وأكتب عن مصر وعن أبنائها، وأشعر أن في حياة الفنان لحظات هي كل حياته" (2)

الوفاة: 2010م.

وتتكون الدراسة من محاور عديدة:

- العنوان: مخطط أفقي للقراءة.
- العنوان والهيكل البنائي للرواية.
- صيغة العنوان وهيئة الراوي.
- البناء الدرامي للبطل: جماليات الالتفات.
- المعجم الجمالي لمصطلح السيرة.
- المرجعية الاجتماعية للنص الروائي
- المرجعية التراثية للنص الروائي.

أ- بنية العنوان: مخطط أفقي للقراءة

يعد العنوان إحدى العتبات النصية التي يلجأ إليها المتلقي في نشاطه التأويلي الذي يقوم به إزاء النص المقروء، والتعامل مع هذه الصيغة اللغوية المختصرة – أي العنوان – يتطلب محورين، الأول: بوصفه بنية لغوية مستقلة عن فضاء الدلالة، يستنطقها هذا المتلقي، موظفًا في ذلك رصيدًا معرفيًا يتيح له تجاوز ما هو قريب مباشر من المعاني وصولاً إلى ما وراءها، في عملية تفرض فيها شخصية القارئ سطوتها على هذا التركيب اللغوي الموجز. الثاني: معالجة هذا الموجز لغةً في ضوء سياق يعد أحد أجزائه، هذا السياق يتجلى في العالم الذي أرسله الكاتب إلى فضاء تداولي يستقبله ويحاوره؛ ومن ثم فإن تناوله يعتمد – وفق ما هو متعارف عليه في علم لغة النص – على علاقة إحالية ذات طرفين، بعدية: من خلال علاقة هذا العنوان بتفاصيل عمل الكاتب من داخله، قبلية: من خلال الوقوف على طبيعة الصلة التي تربط هذه التفاصيل بهذا الرأس اللغوي (العنوان)، وقد يتجاوز الأمر عتبة العنوان إلى سياق أكبر يقع خارج نص الكاتب (الإحالة المقامية)، يتعلق بالبيئة الزمانية والمكانية والثقافية المحيطة بتجربة المبدع، ومما يتمخض عن علاقته التفاعلية بها يستقي مفردات تجربته، ولا شك في أن الطبيعة المكانية التي ينطوي عليها تركيب العنوان تعد بمثابة لوحة إرشادية تؤدي دورًا في عملية القراءة الاستكشافية، وفي عملية الربط بين خارج نص الكاتب وداخله؛ بوصفه صيغة مفتاحية تلقي بظلال دلالية مهمة بالنسبة إلى وعي القارئ تدفعه إلى إنجاز رحلة معرفية بصدد هذا العالم المصنوع من الكلمات.(3)

---

1 - انظر: مقدمة د. سمير سرحان لرواية حارة الهلالية التي حملت عنوان: محمد جلال والرواية المصرية، من ص8 إلى ص28.

2 - انظر: كلمة محمد جلال في احتفالية صالون غازي الثقافي العربي، التي تضمنها الإصدار الحامل عنوان " هؤلاء المبدعون بين التكريم والبحث العلمي"، ص89.

3 - انظر: د. محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، من ص18 إلى ص31، طبعة 2006م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

- محمد خطابي، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، من ص16 إلى ص19، الطبعة الأولى، 1991م، المركز الثقافي العربي، بيروت.

إن هذه الصيغة "حارة الهلالية" عند محمد جلال مكان في الفن (عنوان إحدى رواياته)، ومكان في الواقع، فعدد من البقاع في داخل مصر وفي عدد من الأقطار العربية المجاورة تحمل هذا الاسم "الهلالية"؛ جنوب مصر – على سبيل المثال – السعودية، السودان، لبنان، اليمن، المغرب، وبعملية تفكيكية لهذا المركب الإضافي نجد أنفسنا بدايةً مع "حارة"، ذاك الدال الذي يأخذنا إلى معنى معجمي: محلة متصلة المنازل، أومدخل ضيق لمجموعة من المنازل(1) إن هذه الطبيعة المكانية المجردة تأخذ بيد القارئ من عموم لغوي تعبر عنه هذه المعالجة المعجمية إلى خصوص ثقافي عندما نجد لهذا المكان/حارة انتشارًا في داخل القطر المصري؛ بوصفه علامة ثقافية على بقاع تسكنها شرائح اجتماعية محددة – في الغالب – جل أفرادها من الفقراء؛ إن كلمة حارة في رواية محمد جلال هذه تتحرك نحو قريب واقعي تمثله بيئة الأديب التي نشأ فيها (المنيرة) وتذهب إلى قريب فني يتجلى في أعمال روائية له جعلت من الحارة مادةً لها ؛ ومن ثم فإننا بصدد إحالة مقامية تقيم نوعًا من التماسك بين هذا العالم الفني لجلال وجانب من سيرته الذاتية في الواقع من ناحية، ومن ناحية ثانية تضفي على عدد ليس بالقليل من أعماله الروائية سمة تتأسس على الترادف؛ بحكم هذا التوظيف المتكرر للمكان/الحارة في داخلها وما يحمله من شحنات دلالية لا تقف عند حدود محمد جلال؛ فالمكان/الحارة يشكل نقطة التقاء قوية بينه وبين نجيب محفوظ الذي حجز للحارة المصرية موقعًا في بعض عوالمه التي اصطبغت بصبغة واقعية؛ إذن يمكن القول: إن الحارة بمثابة أداة تشبيه جمالية تعين على الربط بين مشبه (محمد جلال) ومشبه به (نجيب محفوظ)؛ لذا يصبح للقراءة المفيدة من عملية التناص ما يبررها في عقد لقاءات موازنة تكشف أوجه الاتفاق والاختلاف بين طرفين/ مؤثر سابق/ محفوظ، ومتأثر لاحق/ محمد جلال؛ بفضل هذا الدال المكاني وما يعلق بدلالته من بعد جمعي/شعبي يلامس شريحة اجتماعية بعينها، يُرجى مراعاته عند التصدي لعوالم فنية تجعل منه مادة لها.

وفي الاقتراب من هذا المضاف يتحرك وعي القراءة في مدارات عدة للرؤية يعززه الصلة الحتمية المفروضة من قبل صانع هذا العالم بين طرفي هذا التركيب الإضافي، الأول: الحضور الدلالي للدال حارة بالنظر إلى تفاصيل عالم الفن الذي يشير إليه، الثاني: خارج نص جلال ويسكن عالم الفن أيضًا، تمثله بعض أعمال عَلَم روائي مثل نجيب محفوظ، الثالث: مرجعي يوجه النظر إلى ما تعنيه الحارة بالنسبة إلى البناء الاجتماعي المصري .

وتنتقل القراءة التفكيكية للعنوان مما هو مكاني/الحارة إلى محتوى حامل لأبعاد تاريخية زمانية (المضاف إليه/الهلالية)، الذي يفتح أفق القراءة على سيرة تمتزج فيها الحقيقة بالخيال، وإن كانت مساحة هذا الأخير تحظى بالنصيب الأكبر في تشكيلها عبر الزمن: إنها السيرة الهلالية، هذه الملحمة الطويلة التي تغطي مرحلة تاريخية ممتدة تبلغ الذروة في عصر بني العباس، تحديدًا منذ أواخر القرن الرابع الهجري حتى القرن السادس، وتبلغ نحو مليون بيت من الشعر، مركزة في جانبها الأكبر على هجرات بني هلال العربية باتجاه الغرب وشمال إفريقيا وصولاً إلى تونس؛ إن المضاف إليه في عنوان محمد جلال يعد محطة شديدة القلق تأبى المقام عندها، بل تدفع المتلقي إلى خروج يوزاي ما مر بحياة هذه الجماعة العربية كثيرة العدد في داخل شبه الجزيرة العربية من غزوات وإغارات وأسفار إلى العراق والشام، ثم هجرة إلى مصر، ومنها انتشار باتجاه الغرب، في حالة يمتزج فيها السياسي بالاقتصادي والاجتماعي بالديني، أما عن الفن الذي أعاد بناء هذه السيرة تبعًا لذوق معين فإنه يرتقي فوق لبنة ما هو تاريخي ليشيد لهذه الجماعة العربيةعالمًا رحبا من الخيال، يكاد يبتعد بها بالكلية عن الملابسات الحقيقية التي أحاطت بمسير أهلها في الزمن. وتنقسم هذه السيرة إلى حلقات متعددة، الأول: تعالج

1 - انظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة: حَيَرَ .

حياة بني هلال منذ ظهورهم في الجزيرة، الثانية: رحيلهم واستقرارهم في نجد، الثالثة: حروبهم وأعمالهم في الغرب التي يطلق عليها التغريبة، وهذه الأخيرة مقسمة أربعة أقسام، الأول: مواليد الأبطال، مثل: سلامة بن رزق (أبو زيد)، ودياب بن غانم الزغبي، الثاني: الريادة؛ أي رحلة أبي زيد مع أولاد أخته يحيى ومرعي ويونس لريادة بلاد الغرب، الثالث: التغريبة، التي تُعنى بحروب الهلالية في الغرب وانتصارهم على الزناتي خليفة، الرابع: مخصص للأيتام، ويعنى بما دار بين بني هلال من خلافات حتى انقلبوا على أنفسهم وقتل بعضهم بعضا (1)

إذًا من خلال صيغة العنوان يمكن القول: إننا بصدد حالة من الاشتقاق الدرامي، ذات امتداد زماني ثقافي؛ لقد اشتق الوعي الشعبي الجمعي مما هو تاريخي مقيمًا عالمًا موازيًا له وفق رؤية تنحاز إلى مفردات البطولة وما يلحق بها من معاني الكفاح والمجد والعظمة والانكسار حينًا وتحقيق الانتصار أحيانًا أخرى، هذه المعاني التي يحرص الحاكي الشعبي على بثها في نفوس الجمهور المستقبل، وفوق عتبة هذا الفني المؤسس على ما هو تاريخي يأتي واحد مثل محمد جلال ليبني طابقًا فنيًا فوق سابقيه؛ بما يفرض على وعي القراءة عقد ما يمكن تسميته مقارنة حتمية بين جماعتين، جماعة تشغل مكانًا في النص التاريخي وفي النص الشعبي الفني (بنو هلال)، وجماعة ثانية تسكن المبني الحكائي في نص محمد جلال(أسرة زهيرة هانم وفي المقدمة منها البطل عمرو)؛ يعين على ذلك الربط سلطة التجربة الخاصة بالمؤلف وما تمليه على صاحبها فيظهر في فنه.

إذًا نحن على موعد مع طبقات للمعنى تسكن خلف هذه القشرة اللغوية الظاهرة "الهلالية"؛ فمن الحارة في عالم الرواية عند محمد جلال إلى محلة تحمل هذه التسمية في البيئة المصرية والعربية على امتدادها شرقًا وغربًا وشمالاً وجنوبًا، وتتمدد الدلالة مصافحة ما هو تاريخي له موقعه في الزمن الماضي، توضحه هجرة بني هلال من الشرق إلى الغرب وما أحاط بها.

ب- العنوان والهيكل البنائي للرواية

إن التركيب الإضافي الذي يتضافر فيه المكان والزمان يحيل إلى البنية الكلية للرواية في الداخل ذات الاثنتي عشرة وحدة، بالنظر إلى ما يأوي إلى مدلول كل من المضاف"حارة" والمضاف إليه"الهلالية"؛ فكل وحدة تحمل كلمة ثابتة تتكرر "الهلالية"، وبجوارها رقم الوحدة على الترتيب، على سبيل المثال: الهلالية1، الهلالية2، الهلالية3..إلخ؛ فإذا كانت كلمة "حارة" تشير معجميًا إلى محلة متصلة المنازل، أو مدخل ضيق لمجموعة من المنازل فإننا على المستوى البنائي بصدد حالة من الانعكاس/التوظيف الجمالي لهذا المعجمي؛ فالحارة فنًا تصير الفضاء النصي للرواية، ومنازلها تبدو في هذه الوحدات السردية المتصلة الاثنتي عشرة، التي تكون في مجموعها هذه المحلة الجمالية "حارة الهلالية"؛ ومن ثم تصبح هذه القيمة الدلالية المضافة بمثابة توسيع حكائي لما هو مجمل معجميًا، في عملية كاشفة ترسخ لهذه الثنائية التي أشار إليها اللغوي فردينان دي سوسير، ألا وهي ثنائية (اللغة والأداء)، أو (اللسان والكلام) (2) والفن في أحد وجوهه يشغل بالطبع الطرف الثاني في هذه الثنائية(3)

---

1 - انظر: د. محمد الجوهري، موسوعة التراث الشعبي، من ص270 إلى ص274، المجلد الرابع (الأدب الشعبي)، الطبعة الثانية، 2012م، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة.

- د. إيمان فؤاد على الجويلي، مختصر كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر للعلامة عبد الرحمن بن خلدون، من ص321 إلى ص324، طبعة 2012م، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة.

2 - انظر: جوناثان كلر، أصول اللسانيات الحديثة وعلم العلامات، ترجمة: د. عز الدين إسماعيل، من ص32 إلى ص35، الطبعة الأولى، 2000م، المكتبة الأكاديمية، القاهرة .

3 - وقد تخفي هذه البنية التسلسلية القائمة على ترتيب عددي منطقي رغبة ضمنية لدى المبدع في تسهيل مهمة المعنيين بالمعالجات التليفزيونية لأعمال كهذه، تتحول من خلالها من فضاء الورقي المكتوب إلى عالم الصوت والصورة؛ مما يتيح لها مساحة تواصلية أكبر في منطقة التداول.

- انظر: عبد الرزاق الزاهير، السرد الفيلمي (قراءة سيميائية)، من ص30 إلى ص34، الطبعة الأولى، 1994م، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.

وتزداد أواصر القربى تماسكًا بين هذه الحلقات المتجاورة بفضل هذا المتكرر "الهلالية" في عناوينها الاثنتي عشرة ، وبفضل وجود خيط درامي رابط بينها جميعًا؛ فشخصياتها الرئيسة: عمرو، كمال، مجدي، صبري، نبيلة تنضوي في علاقة منطقية واحدة (علاقة الأخوة) تحت مظلة واحدة (شخصية الأم زهيرة)؛ لذا فإن منطقة التلقي تجد نفسها في حالة حركية نشطة بين ما يمكن تسميته معجمين: معجم واقعي تاريخي تشغله بنو هلال والوجود التاريخي المتعلق بها، ثم الفني الشعبي لسيرتها الذي يحجز مكانه في المكتبة الثقافية العربية؛ بوصفه علامة تراثية بارزة، ومعجم فني روائي، تستحيل فيه هذه الجماعة إلى جماعة جديدة؛ إنها الهلالية على طريقة محمد جلال، عندما تتجلى في الأم زهيرة هانم وأولادها الخمسة، ثم تتوسع الدائرة بإضافة سكان الحارة.

ويحيل المكون العددي للرواية (12) إلى هذه الحالة الزمنية التي تتمثل في السنة، في عدة الشهور عند الله؛ فنحن بصدد مسير حكائي يحاكي في تكوينه وترتيبه السنة في دنيا الناس، وتمت هذه الوضعية الزمنية بصلة لما هو كائن في صيغة عنوان الرواية؛ فالمضاف إليه "الهلالية" الذي يسافر بوعي القراءة إلى ما هو تاريخي، ومن المعلوم بالضرورة أن قوام التاريخ حوادث ليست بمعزل عن مسلمة الزمن وحركتها، التي تنتج معها أيامًا وشهورًا لتتوالى مسميات الزمن بعد ذلك (سنون، عقود...إلخ)، يعزز هذا الرباط بين الرقم (12) ومدلوله الزمني والمضاف إليه في عنوان محمد جلال "الهلالية" ما يحتويه هذا الأخير من دلالات تشير إلى ما له مكان في تاريخ الجماعة العربية (تراثها).

إذن يمكن القول: إن البعدين المكاني والزماني لتركيب العنوان يلقيان بظلال على الهيكل البنائي للرواية؛ الأمر الذي يزيد من حظوظ التماسك بين أجزائه، في ظل علاقة إحالة بعدية تضفي على الصلة بين هذا المجمل/الرأس/العنوان، والمفصل/جسد الرواية ذي الاثنتي عشرة وحدة جوًّا من الانسجام المؤسس على قدر من التشابه/الترادف.

نتيجة لهذا الطرح يتبين أن العنوان يعطي مؤشرًا يضيء هذا الالتفات من موجود سلفًا في سياق الواقع الجمعي بهوية محددة يُعرف بها إلى موجود جديد في عالم الفن، يعيد إنتاج مفهوم جمالي للهلالية؛ فالمسير التاريخي لجماعة بني هلال قد أضحى مادة تتم من خلالها عمليات اشتقاق؛ فمن موقعها في حقل التاريخ إلى معالجة الروح العربية لها في بناء سيري موصوف بالشعبية، يستقر المقام في قالب حكائي ينتمي إلى فن الرواية، رحلة إذًا تضاهي نمط حياة الرعوي العربي الذي دأب على الانتقال وفق مقتضيات تطرح نفسها عليه، وتتنوع وفقًا للمقام الخارجي الذي يحيط به، ولا شك في أن هذا النمط الذي يعد جزءًا من الطبيعة الرحلية لحياة الإنسان في الأرض عمومًا قد ترك بصمات له فيما قدمه من آثار منطوقة ومكتوبة، وبالنظر إلى الصبغة الزمنية المميزة للهيكل البنائي للرواية يلاحظ وجود حالة اتساق بين الزمن، الذي سمته الحركة، وهذه المتوالية الرحلية التي تأخذ الهلالية مكانها فيها:

الهلالية في حقل التاريخ.

الهلالية في خيال الراوي العربي الشعبي (فن السيرة)

الهلالية في معالجة أدبية تنتمي إلى فن أدبي ظهر حديثًا (فن الرواية).

وفي هذا المسار تبدو جلية ثنائية (الحقيقة والخيال) (1)

- د. لطفي عبد البديع، التركيب اللغوي للأدب، من ص118 إلى 122، الطبعة الأولى، 1997م، المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، القاهرة.

1 - من هذا العرض يتبين أن هذه البنية اللغوية التي تتميز بالاختصار ويمثلها عمل الأديب عمومًا إذا ما قورنت بما تحيل إليه من نصوص وسياقات في إطار سطوة التناص وهيمنتها على وعي هذا الإنسان/الأديب تجعل من سمة الخيال التي يتصف بها هذا العالم (عالم الفن) أداة جذب لهذا المتلقي،تؤدي دورها عبر محورين، الأول: إكساب هذا المنجز الإبداعي خصوصية/هوية بإزاء النصوص الأخرى التي تشاركه الانتماء إلى نوع بعينه داخل هذا العالم/عالم الفن، كالرواية على سبيل المثال، الثاني: من هذه الخصوصية

ت- صيغة العنوان وهيئة الراوي

إن علاقة القرابة القائمة بين المضاف إليه/الهلالية ومضمونه التاريخي والرقم (12) ودلالته الزمنية، يضاف إليها الوضعية الجمعية للهلالية، في إشارتها إلى مجموع وليس فردًا يبدو أنهما قد تركا بصمات على هيئة الراوي القائم بالسرد في داخل الرواية؛ فإذا كنا نتحدث عن جماعة مروي عنها في التاريخ وفي الفن الشعبي فإن استلهامها وفق معالجة جمالية خاصة عبر أحد كتاب الرواية حديثًا قد جعل من هذه الأداة الفنية عنده (الراوي) حاملة هذه الصبغة الجمعية: فظهوره في الوحدات الاثنتي عشرة يعتمد على بناء ثلاثي الأبعاد:

الراوي العليم: الذي يقدم شخصياته باستخدام ضمير الغائب بأشكاله.

الراوي السيري: عندما تلتحم إحدى الشخصيات بموقع الراوي فتؤدي الاثنين معًا، دور التمثيل وصناعة الحدث، ودور الراوية حاكية عن نفسها موظفة ضمير المتكلم أنا.

الراوي المسرحي: الذي يلجأ إلى صناعة مشهد يقرب بين المتلقي وشخصيات العالم الفني دون وسيط، من خلال منظومة الحوار المنعقد بين هذه الشخصيات(1)

إننا إذًا بصدد جملة اسمية لها تمددها (الهلالية جمع)، وإلى هذا الفضاء الإسنادي الاسمي يأوي التاريخ، والسيرة الشعبية، ورواية محمد جلال هذه التي اختارت للراوي الذي يقوم بالسرد هيئة ثلاثية الأبعاد، وقد تمنح هذه الجملة القارئ تصورًا مفاده أنه يقترب من هذا الخيال الشعبي الذي أنجز لهذه الجماعة (بنو هلال) سيرة تكونت عبر زمن طويل راوٍ يحمل صبغة جمعية – أيضًا - ينتمي إلى فن محسوب على ما يسمى بأدب الخاصة الذي ينتجه فاعل محدد معلوم(2) فإذا كنا أمام جماعة أنجزت في الواقع حدثًا رصده التاريخ فإن هذه الجماعة قد استحالت إلى جمع يحكي عنها في سيرة فنية، الخيال صاحب الغلبة في إنتاج أحداثها، ثم إلى جمع ينعت الراوي الذي يتولى إعادة توظيفها، كما هو الحال عند محمد جلال، ولا شك في أنها عملية تضفي على هذه الدلالات المستقاة بعدًا إيقاعيًا يقوم على الجناس الناقص بين جماعة/الهلالية وجمع حاكٍ في السيرة الشعبية، وجمع تتصف به هيئة الراوي عند محمد جلال.

وهذه نماذج على هيئة الراوي:

في الوحدة الأولى "الهلالية1":

" لن أنتظر أكثر من ذلك، قالها كمال وهو ينظر في ساعته، قالت الأم وهي تضع طبقا من الطعام الساخن على المائدة: لن يتأخر عمرو، قال كمال: عمرو فنان لا يهمه الزمن، قال صبري ساخرًا: ساعتك تدق ذهبًا في زمن الفهلوة، قال كمال وهو يملأ فمه بالطعام: ليس عندي وقت للكاتب التقدمي، ضحك مجدي وكأنه قال بضحكته: صبري يغير جلده هذه الأيام..توقف كمال عن الطعام فجأة، تذكر شيئا ينبغي أن يقوله

على مستوى الشكل - التي تعد وسيلة - تنتقل الذهنية القارئة إلى عوالم دلالية تطرح نفسها على وعيه، آخذة به إلى سياقات معرفية تجمعها بهذه الصيغة الظاهرة أواصر قربى، وهنا قد تكمن المفارقة في أن هذا البناء الملموس المصطبغ بصبغة جمالية قد يحيل إلى ميتافيزيقي غير مرئي يأخذ بيد المتلقي إلى حقيقة لها موقعها في فضاء الدلالة المتعلق بهذا الفيزيقي المحسوس/عمل المبدع؛ إن الإمتاع وإن كان أحد المقاصد التي يعنى بها كل من مرسل العمل ومستقبله فإن الفكرة/القضية التي تخاطب العقل تعد بمثابة حتمية لا محالة سيدركها هذا المستقبل وراء هذا الغلاف الخيالي القريب إلى حواسه.

- انظر: د. عبد الرحيم الكردي، قراءة النص، من ص42 إلى ص47، الطبعة الأولى، 2013م، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة.

- د. سيد محمد قطب، د. جلال أبو زيد، جماليات التناص في الخطاب الأدبي، من ص16 إلى ص24، الكتاب26، طبعة 2014م، سلسلة المبدعين العرب، إصدار صالون غازي الثقافي العربي، القاهرة.

1 - انظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم وآخرين، من ص198 إلى ص201، الطبعة الثانية، 1997م، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.

- د. عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، من ص46 إلى ص55، الطبعة الثانية، 1417هـ، 1996م، دار النشر للجامعات، القاهرة.

2 - انظر: د. نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، من ص4 إلى ص14، الطبعة الثالثة، دار غريب، القاهرة .

لمجدي..انفعل مجدي موجهًا حديثه لأمه التي ما زالت تعد المائدة: يريد أن يأخذ تحويشة العمر التي شقيت بها في بلاد الخليج..نظرت الأم إلى صورة الأب المعلقة في صدر الحجرة وقالت: الله يرحمه، كان يقول: كمال لا يشبع، ضحك مجدي، نظر كمال إلى نبيلة، تخاف أن تتأثر من الكلام، قال: أخوك كمال أولى من الغريب، قالت نبيلة في حب: ماذا تريد يا كمال؟...قال مجدي في انفعال: لا تستخدم أسلوبك الناعم معها، نبيلة مسافرة إلى باريس للدراسة، وتحتاج إلى كل قرش...وانفتح الباب ودخل عمرو..ألقى بنفسه في حضن أمه، أوشك أن ينفجر عمرو بالبكاء، تمالك نفسه، قفز إلى رأسه ما جرى، كان يفتح بيته لجلسة الأصدقاء المعتادة في ليلة العيد...قالت له فتاة شقراء: أحبك يا عمرو..تراقص اللحن أمام عينيه، كما لو كان عروس بحر، وفي اللحظة التي شعر فيها أنها استسلمت له..سمع طرقات على الباب..سمع صراخًا..ماذا جرى يا سيدة؟..أبصر الشقراء التي قالت له بدلالها في أول الليل: أحبك يا عمرو ملقاة على الأرض... تذكر أنه يوم العيد، دخل حجرته، مد يده إلى زجاجة العطر التي اشترتها له المطربة صافيناز من باريس...قال لسيدة بصوت خلا من التوتر: اطلبي الشرطة، وإذا أرادوني في شيء فأنا عند أمي في الهلالية...نظر إلى نفسه في مرآة العربة، قال ساخرًا: سيقبضون عليك يا سي عمرو ويشنقونك بتهمة خنق امرأة لا تعرفها...تذكر جليلة، وجد نفسه يصرخ: لماذا تركتني يا جليلة؟ أجبرها أبوها على ترك الحارة..هل سيلتقي فجأة بها في هذا الزمن الذي يعادي الحب"(1

إن هذا المقطع المطول في رواية محمد جلال يمثل الأساس الحكائي الذي يبث في وعي القارئ عناصر ضرورية تتعلق بالشخصيات والحدث، هي بمثابة مصباح ينير له طريقًا في هذا العالم، وفي هذا المقطع المجمع الذي تلتقي فيه شخوص الرواية الرئيسة، في وعاء زمني محدد "يوم العيد" يعكس موقفًا دراميا، يفتح بابًا لأبنية تساؤلية، على هذا النحو:

هل سيدوم هذا الحشد (أم وأبناؤها) بأفراده مجتمعين في ظرف زمني يبرر وجوده "يوم العيد" طويلا في داخل وحدات الرواية؟

هل بين هؤلاء الأخوة وشائج قربى أخرى فكرية ونفسية غير هذه العلاقة المنطقية التي تجمعهم؟

هل الجوار المؤسس على رباط الأخوة ينطوي على مفارقة تخفي وراءها مسافات ذهنية ووجدانية يرسخها إحساس بالغربة؟

إن هذا المقطع المفصل في وحدة الرواية الأولى يرسم أمام وعي المتلقي ملامح الحدث والشخصيات وسياق الزمان والمكان – بدرجة كبيرة – ومن ورائها هيئة ذاك الراوي المنظم لعملية الحكي التي تتأسس دعائمها على ضمائر ثلاثة: الغائب، المتكلم، المخاطب.

وفي سماء هذا المقطع تتجلى أنجم تؤدي دورًا في هداية القارئ وهو يخوض رحلة معرفية، يسعى فيها إلى إقامة جسور للصلة بين داخل النص وخارجه:

أسرة زهيرة هانم

حارة الهلالية

يوم العيد: الذي يرتبط في مجيئه برؤية هلال الشهر العربي، ولا يخفى ما بين الهلال ، وبني هلال، والهلالية من انسجام وتداخل.

حادثة القتل: التي يخرج منها المتلقي إلى سلوك إنساني عام، يضرب بجذوره في تاريخ الإنسانية، منذ قابيل وما فعله بأخيه، ومن هذا العام نقترب بهذه المفردة (القتل) من خاص ثقافي يتصل بواقع قبيلة بني هلال ومن ورائها الشخصية العربية عمومًا في شبه الجزيرة وغيرها، وما يقترن بحياتها من إغارات وأيام وغزوات

---

1 - محمد جلال، حارة الهلالية، من ص31 إلى ص39 .

وفتوحات، ولا شك في أن معالجة الحاكي الشعبي لسيرة هذه الجماعة وإشاراته إلى أمجادها وبطولاتها، يوظف بصريح القول وخفيه هذه المفردة في طرح معاني القوة والشجاعة.

إن يوم العيد - وثيق الصلة برؤية هلال الشهر العربي - يأخذ بيد المتلقي إلى الشكل الذي تحمله المآذن في ثقافتنا الإسلامية؛ فوجود الهلال في اتجاه بعينه فوق المأذنة يتيح للرائي معرفة اتجاه القبلة في المنطقة الموجود بها، واتجاه القبلة يسافر بالبصر ومعه العقل إلى هذه البقعة (شبه الجزيرة العربية)، وفي حضور كاتب روائي مثل محمد جلال يخاطب بعمله المتلقي المصري أولاً ندرك أننا معه على موعد مع رحيل معرفي باتجاه الشرق، هذا الرحيل ليس ببعيد عن الظرف الزماني والمكاني المحيط بتجربته، وما يموج به من تيارات فكرية، مثل التيار القومي المعني بفكرة القومية العربية الساعية إلى تجاوز الأطر المحلية على المستوى الجغرافي والثقافي وصولا إلى اتحاد، تعززه اللغة الواحدة، والجوار الجغرافي، والمشترك التاريخي والثقافي والعقدي، ولا شك في أن هذه الرؤية التي تشجع عليها مكونات لغوية، مثل: الأسرة، يوم العيد، وما يلحقهما من مفردات في هذا المقطع المفصل في وحدة الرواية الأولى تمنح هذا التركيب الإضافي "حارة الهلالية" موقع المبتدأ في جملة ذات أخبار عدة، أحدها تكشف عنه تجربة محمد جلال الفنية هذه، عندما نعرف من راويه أن حارة الهلالية إحدى البقاع الموجودة في مصر، وكأننا بحاجة إلى أخبار أخرى تتشكل جماليًا وتحيل إلى باقي أجزاء الجماعة العربية الكبيرة/الوطن العربي شرقًا وغربًا وشمالاً وجنوبًا؛ لنجد أنفسنا أمام افتراضات، مثل: حارة الهلالية مصر، حارة الهلالية السعودية، حارة الهلالية العراق، حارة الهلالية الشام، حارة الهلالية المغرب...إلخ ومع كل خبر بنية جمالية تشير إليه بناءً على تجربة كل المبدع ووعائه المحلي الخاص الذي ينتسب إليه.

وعلى الرغم من وجود جسر يربط بين عالم محمد جلال الفني "حارة الهلالية" وإرث ثقافي تمثله سيرة بني هلال في التاريخ وفي الفن بالنظر إلى مفردات مثل: أسرة زهيرة هانم، الهلالية، القتل، يوم العيد، فإن هذه المفردات نفسها تصنع في الوقت ذاته مسافة تفرق الطرفين، عندما يكتشف القارئ أن المضامين المتصلة بهذه المفردات بينها وبين أبطال السيرة في الحكي الشعبي فجوة، يُسأل عنها خيال الذات المبدعة؛ إذ لم تستغرقها عوالم السيرة بحيث تقع أسيرة لها لدرجة تجعل من " حارة الهلالية" ما يمكن أن نسميه إطنابًا سرديا لما سبق في التاريخ أو في الفن الشعبي؛ وكأن اقتراب المبدع بخياله مما سبقه كان لأجل الانطلاق بعيدًا بغية التأسيس لعالم سردي يحظى بقدر من الاستقلالية، يتواصل مع الماضي/التراث ليجعل منه أساسًا يقف عليه ليقول هو كلمته.1

إن هذه الرؤية الجمعية التي يشجع عليها هذا الملفوظ شديد الكثافة "الهلالية" تدفع إلى طرح نماذج أخرى تعبر عن هذا البناء ذي الصبغة الجمعية للراوي عند محمد جلال:

من الوحدة الثالثة "الهلالية3":

" عرفت الأم من مجدي ما قاله عمرو للمحقق، فقالت في انفعال: تدافع عن قاتلة؟! أوشك أن يقول لها سيدة ليست قاتلة، ولكن نظرته وقعت في نظرتها، كما لو كان خوفه من أمه الذي تربى معه منذ أن كان طفلاً تفجر للحظة..توقع عمرو أن تقول له أمه اترك فيللا المعادي وعد إلى حارة الهلالية، ولكنه لن يعود لمجرد أن أمه تريد هذا..فجر حنان أمه في داخله رغبته في أن يبكي على صدرها ويحدثها عن عذاباته..قال بضحكة حزينة: ملأت الدنيا بنغم الانتصار واستيقظت لأجد كل شيء من حولي مهزومًا..أنا مهزوم يا أمي، أدفن هزيمتي كل ليلة في

---

1 - من هذا التصور يتضح حرص العمل الإبداعي على إنجاز يتمثل في قدرته على ولادة نصوص أخرى، ووجودها ليس مرهونًا فقط بعمق تجربة ذلك الفاعل المرجعي التي استحالت إلى فن، لكن بما يطرحه وعي المتلقي على هذا المتخيل النصي من افتراضات يسعى إلى البحث عن إثباتات لها في ثنايا هذا المتخيل؛ ومن ثم فإن فاعلية هذه البنية فيما تتركه من أثر دلالي يضعها في منطقة وسط بين وعيين تتحرك بينهما ذهابًا وإيابًا، إذا ما كان هذا المستقبل يعتمد في نشاطه على أسلوب ربط العمل أو وضعه في سياق أكبر، يتيح له أن يكون علامة وسط حشد من العلامات، تفسيرها يتطلب قراءة سياقية، كما أشار إلى ذلك جيروم ستولنيتز.
- انظر: جيروم ستولنيتز، النقد الفني، دراسة جمالية، ترجمة: د. فؤاد زكريا، من ص669 إلى ص671 .

الناس، شعر بأنها قد أخطأت؛ كان ينبغي أن تسيطر على أعصابها ولا تنفعل؛ عمرو ما زال طفلا، تأسره لمسة حنان...نظر في المرآة ...ابتسم، كأنها تقول له لم تعد حرًّا؛ هناك امرأة في الزنزانة تكبل حريتك، تساءل بصمته: ما الفارق بين سيدة وأمه؟ تسجنه هي الأخرى بحبها، دائما هو محاصر بالحب القاتل"(1

نموذج ثالث لهيئة الراوي من الوحدة الخامسة "الهلالية5":

" طار وقبل أن يقول كمال شيئا، قال عمرو بسرعة: الرجل الأسمر من بيتك للطائرة، رجل مهم إلى هذا الحد! قال كمال ساخرًا: حارس رجل مهم، لماذا خنقها؟..وكأنه عثر على دليل براءة سيدة، فقال: سيدة بريئة، وكأن عمرو لم يقل شيئا، قال كمال: المرأة الشقراء تحبك، وطلبت من الرجل المهم أن تزورك وهو لا يرفض لها طلبًا، فأعطاها طائرته الخاصة، وجاء معها حارسه الخاص..وزوجته ابنة عمه وأم أولاده امرأة غيور، لا تتصور أن تشاركها امرأة في زوجها، قال عمرو بسرعة: أمرت حارس زوجها بالتخلص منها، قال كمال: وهو خبير في القتل، متخصص في قتل من تريد سيدته التخلص منه، تعرف أن هذا النوع من النساء كالنحلة؛ تقتل الذكر بعد أن ينتهي من مهمته، قال عمرو ساخرًا: ماذا فعلتُ حتى أُعاقب هذا العقاب؟!"(2

نموذج رابع من الوحدة السادسة "الهلالية6":

" طار الأندلس يا حبيبتي، قالها مجدي وهو يضحك في سخرية..تعودت على سماعه يقول: صرنا أغنياء وجاء وقت الضحك، ولكنها أحست بالخوف؛ وجدت نفسها تقول: هرب الرجل؟ لم تستطع نبرته أن تكتم حزنه وهو يقول: بعد أن سرق تحويشة العمر..لماذا شقيتُ بصحراء النفط؟..أعرف الرجل تقيًّا..لابد أن الحكومة أرسلت من يطلق فرية حتى يخرب بيته...لا يمكن لمن يحفظ كلام الله أن يسرق أموال الناس..لا تخبري أمي يا سهام، تذكرت أمه السبب في كل ما جرى لهما؛ طلبت منه أن يضع كل ماله عند هذا الرجل، وعندما اهتزت الثقة بهذا الرجل رفضت أن تجعله يستجيب لرغبتها في أن يسحب ماله من عنده، أرادت أن تقول له: أمك التي أضاعتنا، ولكنها قالت: أضعتنا يا ابن زهيرة هانم؟! ارتاح لأنها لم تقل له: يا ابن أمك..سقطت نظرته على أساورها، يبيع ذهبها ويسافر إلى باريس ويعطي عمرو ما يريد ويصرف على معركته مع الرجل..أبصرت الأم تقف أمامها..ابنك لم يعد يملك شيئا؛ هرب الرجل بكل ماله..نظرت إلى مجدي في غضب..لن تكون ابني حتى تسترد مالك الذي لم تحافظ عليه كالرجال، ابتسم ابتسامة بلهاء وهو يقول: سيعود الأندليس"(3

الملاحظ أن هذه الهيئات الثلاث للراوي تتضافر جميعها لتكشف عن صوت واحد مهيمن له الغلبة؛ يقرأ الشخصيات من داخلها: خواطرها، حالاتها النفسية، يطلق يدها بشكل جزئي لتتحدث بنفسها وتحاور غيرها، لكنه أبدًا لا يتخلى ولا يتوارى تمامًا بعيدًا عن منظومة الحكي؛ إن هذا الصوت الذي يبني حاجزًا فاصلا بينه وبين الحكاية بحدثها وشخوصها لا يعطي للمتلقي فرصة كاملة ليعيش داخل هذا العالم الفني مستغرقًا، بل يظل دائمًا على مسافة منه، بسبب هذا الصوت السارد الذي لم يكن أبدًا واحدًا من الممثلين في الرواية؛ إن الضمائر الثلاثة: الغائب، المتكلم، المخاطب التي تتعاون لتصير عَمَدًا يقف عليها، ولتقدم بجلاء لحضور ذي سطوة؛ ألا وهو حضور هذا الراوي العليم المهيمن بهيئته هذه على غيرها تقترب بهذا السارد من وضع الراوي في القص الشعبي الذي يبقى دائما فارضًا وجوده أمام الجمهور المتابع لعمله، وإن لجأ إلى التنوع في آليات ما يقدمه. (4)

---

1 - محمد جلال، حارة الهلالية، من ص55 إلى ص59 .

2 - السابق، 73، 74 .

3 - السابق، من ص85 إلى ص95 .

4 - انظر: فاروق خورشيد، عالم الأدب الشعبي العجيب، من ص7 إلى ص16، طبعة 1997م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

- د.نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، من ص119 إلى ص125 .

وبناءً على هذه الحال المرتبطة بهيئة الراوي يمكن القول: إننا أمام مصب لأنهار نصية عدة، تؤدي علاقة الإحالة المقامية القائمة بين نص "حارة الهلالية" وخارجه:

الأول: الحضور القبلي للشخصية العربية وما طرأ على مسيرها في مراحل تاريخية متعاقبة، منطلقه المكاني الأثير شبه الجزيرة العربية.

الثاني: رؤية فنية خيالية لا تخلو من طابع أسطوري، تقدم هذا الحضور في ثوب مثالي بطولي، يكاد يتخلص في ارتقائه في سلم الخيال من ملابسات اجتماعية وسياسية وطائفية تفرض نفسها في نص التاريخ الأسبق وجودًا.

الثالث: سياق المرجع المحيط بواقع المبدع فاعل النص الروائي، وما يطرحه على ذهنه من قيم فكرية توجه عالمه الوجهة التي يبدو عليها بناؤه الشكلي الظاهر وما يخبئه من دلالات؛ الأمر الذي يجعل من الهلالية/العنوان في الفن، والحارة في الواقع وفي الفن وما يعلق بها من شخوص في عالم الرواية بمثابة آلة جمالية منتجة لتراكيب تساؤلية طوال الوقت، تدفع باتجاه فضاء رحب لا يتجمد عند السياق الزماني والمكاني القريب الذي يخص محمد جلال.

الرابع: السياق النصي لحارة الهلالية والمسار الدرامي لشخصياته وما يترتب عليه بالنسبة إلى صناعة الحدث وتطويره.

ث- البناء الدرامي للبطل: جماليات الالتفات

يتكئ كل عمل حكائي على أسس ثلاثة: ذات مرجعية (المؤلف)، كائن مصنوع يتولى مهمة السرد (الراوي)، شخصية تصنع الحدث الحكائي في ظرف زماني وفوق مسرح مكاني يشهدان بذلك، ويمكن القول: إن هناك علاقة اختيار تقوم على قصد وتعمد تجمع هذه الذات المرجعية بالشخصية، وقد تسطع شمس هذه العلاقة بالنظر إلى الشخصية الأكثر حضورًا وانتشارًا داخل عالم الفن، ومن خلالها يصير للحدث هوية خاصة يتميز بها: إنها شخصية البطل، هذه الأداة الفنية التي تعد عبر الراوي المقدم لها وسيلة فنية يستخدمها هذا المؤلف في إنجاز مشروعه على مستوى الشكل والرؤية؛ ومن ثم فإن الحديث عن مسافة جمالية تحرص عليها كل ذات مبدعة بين المرجع الواقعي، وعالمها الفني تتأتى من خلال محددات عدة، من بينها الراوي، والبطل بحكم مساحة حضوره كمًا وكيفًا في لعبة الخيال هذه(1)

وفي كل بنية تمثيلية سردية تتجلى – غالبا – مفردات مثل: الفقد، الأزمة، المأساة، التي تجعل من فكرة الصراع مسألة حتمية، تمامًا كما هو الحال في كل واقع معيش، وفي هذه الأجواء تولد البطولة التي تحيل بالطبع إلى أصولها اللغوية (مادة: بَطَلَ)، وممثلها في عالم الفن يتحرك في مسار رحلي: من حال المأساة إلى حال يحرص على أن تكون مغايرة، مستعينًا في ذلك بأدوات تمكنه من الحركة ومن المواجهة، ومن الوصول إلى شاطئ الحل/التحقق/الإشباع/إزالة مظاهر الأزمة بإبطال مفعول كل ما من شأنه الترسيخ لمقولة "بقاء الحال على ما هو عليه": لذا يصبح لهذه الصفة – أي بطل – وجاهتها بالتصاقها بالشخصية/الأداة الفنية التي تنهض بدور كبير في إحداث عملية التحول هذه، ومن شأن هذا الأمر الحكم بأن عوالم السرد على وجه الخصوص تعد بمثابة متشابهات؛ تبعًا لهذه الثنائية التي تسكنها جميعها (النفي والإثبات)؛ فالطرف الأول إشارة إلى حال الأزمة وما يعلق به من قيم سلبية، بينما يشير الطرف الثاني إلى هذه الغاية التي تستفز الشخصية إمكاناتها من أجل الرحيل طلبًا لها؛ إنها حال التحقق والإشباع، ولعل حديث اللغوي الروسي فلاديمير بروب عن الهيكل البنائي

---

1 - انظر: د.سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة في ثلاثية نجيب محفوظ)، من ص181 إلى ص187، طبعة 2004م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة .

الذي تتأسس عليه الحكاية الخرافية، وتحديد إحدى وثلاثين وظيفة يمكن تحديدها في سبع وظائف رئيسة يقدم إضاءة نظرية كاشفة ومهمة في فهم البنية الدرامية للشخصيات، وما ينتج عن بنيتها الجمالية الشكلية من قيم فكرية (1)

وفي "حارة الهلالية" نشاهد البطل عمرو، ذاك الملحن خريج كلية الحقوق(2)، الذي اتجه إلى هذا الفن ونال شهرته من خلاله، وبسببه يتشكل الحدث الروائي ويتحرك منذ الوحدة السردية الأولى حتى الأخيرة، ليس ذلك فقط، بل إنه عبر الراوي المقدم لمنظومة الحكي يعد نافذة درامية مهمة تفتح داخليًا على غيره من الشخصيات؛ كالمرأة على سبيل المثال وحضورها المتنوع داخل الرواية، والأخوة من الرجال: كمال، مجدي، صبري، ويمكن القول: إن ذلك شأن البطل - عمومًا – ينجز إحالتين: داخلية، مردها ارتباط الحدث به بدرجة كبيرة، وخارجية، مبعثها شبكة علاقاته بغيره من الشخصيات وما تحمله تلك الشخصيات من دلالات تلامس بعض ما في العالم خارج النص؛ لذا فإن المخطط البنائي لهذا البطل يبدو ذا طبيعة مرنة يحدها مساران، أفقي: بفضل تمدد البطل داخل عالم الفن، ورأسي: ينشئه القارئ إنشاءً، حينما يحاول إيجاد جسور للصلة بين البطل وحركته وعلاقاته بغيره من شخصيات السرد، وما في خارج هذا النص السردي.

ومن الواضح أن درجة الترادف التي تصل المؤلف ببطل روايته(3) ستتيح له أن يجعل منه مرتكزًا جماليا لأداء مهام عدة:

المهمة الأولى: الالتحام بنص الهلالية في كتاب التاريخ وفي كتاب الأدب الشعبي ومحاولة تقديم نص كلي متعدد الأجزاء، أو بصياغة أخرى لوحة سردية متعدد الأشكال؛ بالإفادة من نقاط الالتقاء الحاصلة بينها، مثل فعل الخروج الناجم عن أزمة؛ ففي الجزئين السابقين يقف القارئ أمام رحلة باتجاه الغرب يقوم بها جمع، وفي الجزء الثالث يولي البطل/الفرد وجهه شطر باريس، التي تصنف في زماننا هذا على أنها إحدى العواصم الغربية، وفي المقارنة بين الجزئين الأول والثاني من جهة، والثالث من جهة ثانية نجد أنفسنا بصدد حالة من الانحراف/العدول، مبعثها خصوصية كل طرف، ويجمع الطرفين معًا مفاهيم عامة، مثل: الرحلة، الفقد، التحقق، ويتفرق الاثنان عند الوجهة/المكان المرجو من ورائه إحداث الإشباع؛ فالغرب عند بني هلال كان مصر وتونس، أما عند بطل محمد جلال فهو باريس، وبالمثل المكان المنطلق يختلف بين الطرفين، ففي الجزء الخاص بالتاريخ والجزء الخاص بالأدب الشعبي يجسده شبه الجزيرة العربية، وفي الجزء الذي أنتجه محمد جلال يجسده مصر:

في الوحدة الخامسة " قال كمال بلهجة صارمة: أفهم أن تسافر الآن إلى باريس..نصيحتي أن تسافر...أبصر أمه تنظر إليه..فقالت: جليلة في باريس..وجد عمرو نفسه يقول بسرعة يعبر عن رغبة كامنة في

1 - في مادة (بَطَلَ) في المعجم يمكن الوقوف عند هذه المعاني: البطل الشخص الشجاع تبطل جراحته فلا يكترث لها، ولا تبطل نجادته، وقيل إنما سمي بطلاً؛ لأنه يبطل العظائم بسيفه فيبهرجها، وسمي بطلا؛ لأن الأشداء يبطلون عنده .

- انظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة: بَطَلَ

- انظر: فلاديمير بروب، مورفولوجيا الحكاية الخرافية، ترجمة: أحمد عبد الرحيم نصر، أبو بكر أحمد باقادر، من ص30 إلى ص32، الطبعة الأولى، 1409هـ، 1989م، النادي الأدبي، جدة.

- د. نبيلة إبراهيم، البطولة في القصص الشعبي، من ص24 إلى ص30، طبعة دار المعارف بالقاهرة، دون تاريخ.

- د. نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، من ص157 إلى ص164.

والحديث عن المأساة التي تستثير الفعل الدرامي لدى البطل، فتدفعه إلى الحركة داخل عالم الحكاية يحيل إلى تفرقة بين الحدث في الحكاية؛ بوصفه فعلا إراديًا تنجزه الشخصية بناءً على قناعة واختيار، والحادث الذي يمثل فعلاً لا إراديًا، أو من صنع الأقدار، وكلا الاثنين يحمل الوجهين: السعيد، والمؤلم الحزين.

- انظر: د. محمد عناني، الأدب وفنونه، ص101، طبعة 1997م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

2 - انظر: محمد جلال، حارة الهلالية، ص49.

3 - يراجع هامش (14) المتعلق بجانب من السيرة الذاتية لمحمد جلال، فكلا الاثنين تخرج في كلية الحقوق، وكلاهما أحب الفن وحقق نفسه فيه، المؤلف اختار جانب الأدب، وبطل روايته عمرو اختار جانب التلحين.

داخله منذ أجبرها أبوها على ترك الحارة: أبوها مات..ابتسم عندما سمع أمه تقول في لهجة حادة: جليلة وحيدة في باريس. تأكد أن حبيبته قد عادت إليه، أراد أن يقول لها: سأسافر الآن إلى باريس"(1)

إن هذه العلامات المرجعية الدالة على المكان حارة الهلالية، القاهرة، باريس، ومعها هذا الترادف الحاصل بين اثنين يعملان في الفن، وقد درسا الحقوق قبل ذلك، هما محمد جلال، وبطل روايته عمرو يرسخان لخروج موازٍ لخروج البطل، هذا الخروج ينجزه وعي المتلقي الذي يتعامل بذلك مع سياقين للرحلة، يحركهما من داخل الفن فاعل مؤنث: فالبطل الرجل بمثابة مفعول لفواعل عديدة، جميعها يسكن فضاء الأنثى:

الفاعل/أزمة، تتشخص هذه الأزمة جماليًا في:

جليلة: الحب الأول الذي غاب.

المرأة الشقراء: التي قتلت في بيته، وما تلا هذا القتل من تبعات.

خادمته سيدة التي يقدرها كثيرًا، ويشعر بألم شديد؛ لأنها مظلومة فيما طالها من اتهام.

ويستدعي هذا الطرح للمؤنث حديثًا عن البعد الرمزي له في الفن عمومًا، ونموذجه رواية محمد جلال هذه:

المهمة الثانية: البطل نافذة إلى الحضور الرمزي للمؤنث

إن البناء الجمالي للأنثى يحدده النظر إليها من زاويتين: إنسانية وغير إنسانية. وفي هذه الثانية يتسع مجال الرؤية ليشمل ما هو حسي ملموس، وما هو معنوي مجرد رجوعًا إلى الأصل العام الذي ينضوي تحته الإنسان/الجنس (الحياة الدنيا)، وفي ولادة الحدث ومسيره حتى العقدة/الذروة. ثم مرحلة التنوير يؤدي المؤنث بنوعيه دورًا ذا خطر في داخل هذا العالم: فالأنثى الإنسان بالنسبة إلى البطل نجدها في:

- الأم: زهيرة
- الخادمة: سيدة
- الحب الأول: جليلة
- الزوجة والفنانة التي لحن لها أغانيها: صافيناز
- المرأة الشقراء التي قتلت في بيته
- الأخت: نبيلة

وإلى جانب هذا التشخيص للمؤنث يأتي ما هو غير إنساني:

- المرأة: الأغنية التي تجمعه بها علاقة حب خاصة يكشف عنها فنه (التلحين).
- المرأة: الحادثة القدرية التي وقعت للبطل خارجةً عن إرادته وتوقعه؛ إنها حادثة القتل التي وقعت ليلة العيد، وما أفرزته من أزمة.
- المرأة: رحلة، سفر مادي من مصر إلى باريس طلبا لمعرفة القاتل، وبعدًا عن توابع أزمة القتل، ورجاءً بلقاء مع الحبيبة الأولى جليلة، في سلوك رومانسي.

ولا شك في أن ثنائية (الرجل والمرأة) وما ينشأ عن علاقة طرفيها من نتائج تشكل وجه الحياة عمومًا وتصنع سيرة الإنسان، التي يمكننا أن نقرأ فيها لحظات نضج (ما قدمه من أنساق حضارية). وفي مقابلها لحظات ضعف ونزول (أزمنة التفكك والجمود والصراع...إلخ) تعد بمثابة حكاية الحكايات (حكاية أم) يستلهم منها الفن أفكارًا لعمله؛ ومن ثم فإن محاولة فهم مصطلح السيرة والسعي إلى ضبطه في قالب فكري يحدده يتطلب نظرًا أوسع من مجرد تركيز الضوء على من نقول: إنه صاحب السيرة؛ فإذا كانت السيرة في مضمونها بمثابة إجابة عن

1 - محمد جلال، حارة الهلالية، من ص73 إلى ص89.

نسق تساؤلي مفاده: من أنا؟ (السيرة الذاتية) أو من هو؟ (السيرة الغيرية/الترجمة) فإن الإخبار عنه لا يعني جمودًا للرؤية يقصرها، بل يقتضي وقوفًا عند ذوات أخرى تمثل بهيئاتها الذهنية والنفسية وبأفعالها وبعلاقاتها وبالمواقف التي جمعتها بمن نقول: إنه صاحب السيرة عوامل تشكيل صنعت هذا المتكلم/ أنا، أو هذا الغائب/هو الذي نقص عنه؛ إذًا فإن السيرة قصص يتحرك بنا عبر مطية درامية، جهة التحكم فيها ذاك الراوي، لنلج من خلالها فضاءات حياتية لشخصيات أخرى أسهمت بدورٍ في تشييد بنيان صاحب السيرة، تمامًا كما أسهم صاحب السيرة بدوره في إقامة بنيان عوالم هذه الذوات الأخرى في إطار جدلية التأثير والتأثر أو (الفاعل والمفعول)؛ مما يسهل عملية الخروج بهذا المصطلح من دائرته الدلالية التقليدية إلى دائرة أكثر رحابة؛ خصوصًا إذا ما أفدنا من كلمة الهلالية في مضمونها التاريخي القبلي، وما تحمله كلمة قبيلة من معاني التجاور والالتقاء والترابط بين أفرادها؛ ليتحرك بذلك المصطلح من الدلالة على المفرد (أنا أو هو) إلى الإشارة التعبيرية إلى الجمع (نحن أو هم أو هن مثلا) (1)

إن الترجمة التي يقدمها الراوي للبطل عمرو تعتمد على قراءة تنطلق من ثنائية (الفردي والجمعي)؛ فهو أحد أعضاء جماعة/أسرة صغيرة، وهذه الأنثى التي اعترضت مسار حياته (حادثة القتل/مؤنث غير إنساني) لم يكن تأثيرها مقصورًا عليه وحده، بل امتد إلى آخرين في الأسرة: الأم، الأخت/نبيلة، كمال، صبري، الحبيبة الأولى "جليلة"، والفنانة والزوجة "صافيناز": إن للشخصية في عالم القص عمومًا قيمتين: جمالية؛ بوصفها جزءًا من الصيغة الفنية الظاهرة (البناء الشكلي)، وفكرية لما تنطوي عليه من دلالات تسكن فضاء المعنى الخاص بذلك البناء، والمؤنث في عالم محمد جلال علامة مكانية يأوي إليها البطل وسيرته؛ فبين الأنثى/الأزمة والأنثى/الحل يتيسر الوقوف على ملامح هذا العالم/ ومحاولة تقديم قراءة لأنفسنا من خلاله؛ إن صافيناز هذه تأتي في الوحدة الثانية عشرة الأخيرة لتكون بحضورها الدرامي فيها لحظة تنوير/انفراجة لأزمة البطل؛ إنها تنجز بمنطوقها المعروض بمعرفة الراوي ما يمكن أن نسميه لملمة للمبعثر من أجزاء الحدث، تجميعًا للمتفرق على مستوى بعض الشخصيات،و بعض الأفكار، وبعض الحالات النفسية؛ فما وقع ليلة العيد كان انتقامًا من شخص رأى في البطل نجاحًا في القدرة على اللقاء الإيجابي بالمرأة بمستويها، الإنساني: زواجه من صافيناز، التي كان يحبها ذاك المنتقم الملقب بالفرعون، وغير الإنساني: نجاحه في عالم المرأة/ الأغنية من بوابة التلحين، وقد كان سببًا في هذا النجاح فقده الحب الأول جليلة الذي كان بمثابة طاقة دفع في محاولة التعويض وتجاوز المفقود؛ كأن عظمة الألم قد دفعته إلى أن يصنع من ذاته إنسانًا عظيمًا، يُشار إليه:

" أنا سبب عذابك، تعرف أن الفرعون يحبني، وأنه غضب لأننا تزوجنا، ووجد فرصته في حادث المرأة لينتقم منك..تذكر يا عمرو عندما عاتبتك لأنك لم تحضر حفلتي بباريس، ورسالتك عن المرأة التي جعلتك لا تحضر، فقلت لي: جليلة..أنا أعرف أن جليلة هي حريقك الفني؛ لذا أقول لك: عد لجليلة لتملأ الدنيا فنًا..أما أنا سأتزوج الفرعون لأعذبه وأنتقم منه من أجل حبيبي...وراح يقهقه..وراح يفكر في دور الصدفة في حياته، تذكر ما قالته له أمه: أردناك بنتًا فجئت ولدًا، ومحاميًا فأصبحت موسيقيًا..الصدفة حياتي، الميلاد صدفة، الحب صدفة، الموت صدفة، العذاب صدفة...ورنت زغرودة وهللت سيدة: جليلة، لم يكن في حاجة إلى أن يسمع عبارة

1 - تقترب هذه الرؤية من طرح أكبر يرى في كل عمل فني مظهرًا معبرًا عن الروح الجمعية للذات الإنسانية؛ فلا يوجد ما يسمى بعمل فردي محض؛ إذ إن هذه الفردية المحضة تتعارض مع مسلمة ثنائية الذات والعالم وما تفرضه على الإنسان/الفرد من نزعة باتجاه التفاعل مع مفردات هذا العالم على تنوع أجناسها، هذه النزعة التي دائمًا ما تضع الفرد في سياق يُكسبه هويته؛ ومن ثم تصير مفردات، مثل: الدين، الثقافة، الحضارة، وما يلحق بها من لوازم، مثل: التاريخ والفن على تنوع أشكاله نواتج لهذه الحالة الجمعية التي يتم التعامل مع الوجود الإنساني انطلاقًا منها؛ إذن تصبح النصوص المنتجة امتدادًا يتسق في تشكله وبالطبع في تلقيه ومحاولة تفسيره مع هذه الحالة.

- انظر: د. زكريا إبراهيم، مشكلة الفن، من ص85 إلى ص96، طبعة مكتبة مصر بالقاهرة، دون تاريخ.

وصلت يا سي عمرو...كانت الهلالية تحتفل بعودة ابنها عمرو الذي انتصر على الظلم، والراوي يروي على الربابة سيرة البطل الهمام، الذي هزم الأعداء وعاد إلى أهله بنصره، وعندما أبصروه يدخل علهم وجليلة في يده لم يصدقوا أن الزمن..يمكن أن يجود بلحظة يجتمع فيها الحبيب بالحبيبة بعد طول فراق...لا يصدق أن هذه الحارة التي قست عليه واغتالت حبه بطرد جليلة في الظلام، وجعلته يغرق في الضياع ليقرر أن يتحدى الهلالية ويصبح موسيقارًا كبيرًا..نغمته عادت إليه..بماذا تسمها؟..تسمها الهلالية: فالجليلة هي الوطن، وأصاخ السمع ومعه جليلة ووصلهما من الحارة صوت الراوي وهو يروي على الربابة ويقول: يا سادة يا كرام، صلوا على النبي المختار، حكاية الليلة الهلالية، بطلها الفتى الهمام عمرو الذي سرق القمر من أجل أن يكحل عيني محبوبته جليلة بعشقه ويسترد نغمته"(1)

إن هذه النزعة الرومانسية في علاقة البطل بالمؤنث بتجلياته المتنوعة التي أتاحت للبطل دور النافذة من هذا الجانب تفتح عدسة الرؤية لمشاهدة راوي محمد جلال وهو يتجاوز عتبة كونه راويًا لعمل ينتمي إلى ما يسمى بأدب الخاصة؛ ليضحى قاصًا شعبيًّا يخاطب برسالته جمعًا في إطار مكاني يحيل إلى بيئة تتصل بهؤلاء العوام؛ ألا وهو الحارة؛ إن الجمع بين الدورين من قبل الرواي يوازي هذه الصورة التي ظهر علها عمرو: بوصفه نموذجًا للبطل المعهود في القص الشعبي الذي ينجز دراما الخروج، مواجهًا بها وساعيًا من خلالها إلى تبديد حالة النقص التي اعترته، هكذا كان شأن عمرو مع حبه الأول ومسئولية المكان/الأزمة "حارة الهلالية" عن ذلك؛ ليعود إلى المكان ذاته في لقاء ثان يشهد على انفراج الأزمة باللقاء بالأميرة التي تتشخص في جليلة، في مسير ذي طابع دائري، يبدأ وينتهي عند نقطة واحدة.

ج- المعجم الجمالي لمصطلح السيرة

إننا إذًا أمام بطل وراوٍ يقتربان من نظيريهما في الأدب الشعبي، ويعد هذا الاقتراب دليلاً على سلطة العنوان التي تمارس سطوتها على هذا العالم منذ لحظة البداية حتى الختام؛ بما يعزز مقومات التماسك على مستوى النص من داخله؛ إن النعت (شعبي) ودلالته على الجمع يقود إلى الكلمة "الهلالية" وما تنطوي عليه من دلالة على الجمع؛ الأمر الذي يقدم سرد محمد جلال الروائي هذا في ثوب استعاري، يجعل منه في تكوينه الكلي عينًا/نافذة على توجه في الكتابة الإبداعية عند مؤلف الرواية، تتجلى في الاقتراب بفنه من شريحة من الجمهور أكثر عددًا في الواقع، تحتاج إلى من يمد يده إليها، ليس فقط في تناول قضاياها ومشكلاتها، لكن بما ينجزه الكاتب من عمل: إن هذا الاقتراب تجليه جماليًّا سيرة البطل عمرو، الذي خرج من الحارة، لكنه لم ينفصل عنها بوعيه، بقيت في ضميره، حتى عاد إليها في لقاء ثانٍ سمته الحب، والتحقق والحصول والإشباع.

ويمكن من هذا الجانب التعامل مع ترجمة عمرو التخيلية هذه على أنها مرآة نستطيع أن نرى فيها حال كل ذات فنانة مع إبداعها وجمهورها بصفة عامة؛ إن هذه الحال ذات البعد الرومانسي تعتمد على انفصال عن الواقع الجمعي تتوحد خلاله هذه الذات مع فكرتها وآلية ولادتها فنًا، في خروج أو بمقول ثان: معراج يذهب بذاك الفنان عقلا ووجدانًا بعيدًا، ثم يعاود بعده الاقتراب ثانية من واقعه الجمعي ليقدم إليه ثمرة طابت خلال هذا الخروج.

إذن يمكن القول: إن هذه المفردات، الخروج (الانفصال)، والإنتاج (الإبداع)، ثم العودة (التحقق) تعد بمثابة متوالية تكشف بجلاء سيرة كل من:

البطل في القص الشعبي

البطل في رواية حارة الهلالية

---

1 - محمد جلال، حارة الهلالية، من ص186 إلى ص195.

كل ذات مبدعة عمومًا

ويبدو أن محمد جلال قد حرص على إيصال هذه الرسالة، بالنظر إلى هذه القرابة التي تجمع بينه وبين عمرو في روايته؛ فكلاهما اجتمع على امرأة واحدة يتبادلان حبها؛ ألا وهي الكلمة التي يداعبها كلّ بطريقته، مستحضرًا في خلفية الوعي مكونا معرفيًا درسه (الحقوق) وما له من دور في ضبط السلوك الفردي والجمعي وتنظيم العلاقة داخل السياق الاجتماعي وفق نظام/قانون، يحرص على ترسيخ قيم يمكن حشدها في كلمة واحدة (العدل)، هكذا تكشف سيرة عمرو، وهكذا يحاول محمد جلال من خلال منبر فني يسعى من فوقه إلى مصافحة واقع جماعته كثيرة العدد، يرى أنها بحاجة إلى خطابه؛ ومن ثم فإن هذا المؤنث الهلالية يفتح نوافذ لمشاهدة:

ما هو تاريخي (جماعة بني هلال العربية)

وما هو شعبي: معالجة الأدب الشعبي لسيرتها

السياق الزماني والمكاني والاجتماعي المرتبط بتجربة محمد جلال، وفي هذه النافذة نجد على سبيل المثال إشارات مرجعية تحيل إلى واقع قريب، تم تحميلها دراميًا بواسطة عدد من الشخصيات، كما هو الحال بالنسبة إلى مجدي أخي البطل عمرو، الذي اشتغل في الخليج فترة من الزمن عاد بعدها إلى مصر؛ ليضع جزءًا من ثروته في شركة لتوظيف الأموال، يظهر صاحبها التدين، لكنه يكتشف أن صاحب هذه الشركة يهرب إلى الخارج(1) وفي طرح كهذا تسليط للضوء على طور التحول الذي مر على الجماعة المصرية منذ سبعينيات القرن الماضي، ورحيل بعض المصريين للعمل بدول الخليج، فيما عرف بظاهرة (البترو دولار)، وتبع هذه الظاهرة أخرى انتشرت على نطاق واسع في ثمانينيات القرن الماضي؛ ألا وهي شركات توظيف الأموال وما أحاط بها من إشكالات. وإلى جوار هذه الإشارة أخرى يعالجها الراوي في حارة محمد جلال هذه من خلال أخي البطل صبري، الذي يمثل في سلوكه السياسي تشخيصًا لتوجهين فكريين، لهما انتشارهما العالمي؛ ألا وهما التوجه الرأسمالي، والتوجه الشيوعي الاشتراكي(2) وفي حركة صبري وانتقاله الفكري من معسكر الاشتراكية إلى معسكر الرأسمالية كشف فني لما هو واقعي بالنسبة إلى أفراد ومجتمعات بكاملها؛ الأمر الذي يؤكد فكرة كون البطل في سيرته نافذة تفتح عدسات الرؤية على ما هو أبعد من السياق الثقافي القريب من الكاتب وقارئه الذي تربطه به وحدة الزمان والمكان والثقافة. وفي هذا المقام تلتقي تجربة جلال مع تجارب أخرى مجاورة من حيث الزمن، على سبيل المثال: يوسف إدريس في مجموعته القصصية "العتب على النظر"، ونجيب محفوظ في روايته "حديث الصباح والمساء"، وخيري شلبي في روايته "موت عباءة"، وعادل عصمت في روايته "أيام النوافذ الزرقاء"(3) إن هذه النماذج السردية جميعها تعالج في ثناياها قضية التحول هذه التي تركت أثرًا ملحوظًا في البناء الاجتماعي والاقتصادي والسياسي المصري، تحديدًا منذ سبعينيات القرن الماضي.

ويُضاف إلى هذه النوافذ نافذة جديدة هي:

---

1 - انظر: محمد جلال، حارة الهلالية، من ص85 إلى ص96.
2 - انظر: السابق، من ص115 إلى ص120.
3 - انظر: السابق، من ص115 إلى ص120.
- يوسف إدريس، مجموعة العتب على النظر، الطبعة الأولى، 1408هـ، 1987م، مركز الأهرام للطباعة والنشر، القاهرة.
- نجيب محفوظ، حديث الصباح والمساء، طبعة مكتبة مصر بالقاهرة، دون تاريخ.
- خيري شلبي، موت عباءة، طبعة 2000م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- عادل عصمت، أيام النوافذ الزرقاء، الطبعة الأولى، 2009م، دار شرقيات، القاهرة.

سيرة كل ذات تمارس لعبة الفن، ويمكن ضبط عملها في هذه المتوالية سالفة الذكر التي تبدأ بالخروج طمعًا في عودة غانمة، مما يستدعي إلى الذاكرة صنيع الشاعر العربي القديم الذي كان يبحث في وادي عبقر المنطوي على دلالة رمزية عن غايته (الكلمة/القصيدة)؛ لذا تستحيل الحارة إلى دلالة مكانية رمزية تحيل إلى هوية/خصوصية تتفرد بها فئة بعينها من البشر، ويصير أحد معاني الهلالية الإشارة إلى جماعة المبدعين في كل زمان ومكان، الذين تتفرق بهم التجارب والأوعية الفنية التي يصبون فيها تجاربهم تلك، وتجمعهم واحدة واحدة، هي وعاء الفن الذي يضمهم جميعًا، وفق متوالية واحدة: الخروج، الإنجاز، العودة، ومن شأن هذا الطرح ترسيخ سمة الاتساع والمرونة لمصطلح السيرة، الذي يجعل من البناء الدرامي للبطل عمرو مجازًا مرسلاً، علاقته الجزئية، أُطلق فيه جماليًا الجزء (حكاية عمرو في حارة الهلالية)، وأريد فيه كلٌ يتماهى فيه الخاص مع العام، والواقعي مع المتخيل، والفردي مع الجمعي؛ بما يتيح لعالم جلال أن يكون أرضًا سردية تخفي تحتها طبقات للمعنى، يمكن استخدام فعل الخروج في الإشارة إلى بعضها:

خروج عمرو في هلالية محمد جلال من الحارة، ثم سفره إلى باريس، ثم عودة يصحبها النجاح إلى مصر وإلى الحارة.

خروج بني هلال من شبه الجزيرة باتجاه الغرب (مصر وتونس).

علاقة ترادف بين مرجعي (المؤلف) وفني (عمرو).

سيرة عمرو مصباح كاشف، نرى من خلاله سيرة حياة أهل الفن عمومًا ومتوالية الحركة الملازمة لأبنائه

بناءً على هذا الطرح يمكن القول: إن بناء عنوان هذه الرواية ينشد مخاطبًا حقولا عدة، تمت الإشارة إلى اثنين منها، هما: حقل التاريخ المتصل بجماعة بني هلال، وحقل الأدب الشعبي المعالج لها، أما الحقل الثالث فيستحق أن يُنجز تحته حكايات بلا سقف عددي محدد، تتصل بأهل الفن على اختلاف أزمنتهم وأمكنتهم وثقافاتهم ولغاتهم، فيه توضع ترجمات (سير) لكل من قدم إلى المكتبة العالمية وإلى الرصيد الإنساني عملا أوأعمالا وجدت أصداء لها بين أبناء هذه الجماعة الإنسانية الممتدة في الزمان وفي المكان، وإلى جانب هذه الحقول بالطبع حقلٌ رابع قريب ظاهر، يمثله جسد الرواية(فيه عمرو وباقي أسرة زهيرة هانم والشخصيات الأخرى المصاحبة لها، مثل: جليلة، صافيناز، سيدة..وآخرون) الذي يأتي تاليًا لهذا الرأس الذي يبدو أنه يمتلك عمقًا يأبى معه الاكتفاء بجسد واحد فقط .

إذًا بالإمكان رصد مصطلح السيرة بالنظر إلى ثنائية (داخل النص وخارجه) وثنائية (الواقعي والمتخيل) في ضوء عدد من التراكيب تشكل مبتدأ متأخرًا في جملة اسمية خبرها المتقدم يقول: (في حارة الهلالية...):

- سيرة عمرو: فرد
- سيرة أسرة: أولاد زهيرة هانم
- سيرة بني هلال:
- جانب من سيرة الجماعة المصرية في الثلث الأخير من القرن العشرين
- سيرة أهل الفن عمومًا على اختلاف مشاربهم في كل زمانٍ ومكان. (1)

---

1 - إن النظرة الكلية إلى هذا الخيال – أي العمل الفني عمومًا – من منظور بلاغي بياني ينهج نهجًا أسلوبيًا في معالجة الإبداعات الأدبية على وجه الخصوص، من خلال زاويتين اصطلاحيتين: العدول، والالتفات تعتمد على اصطناع مسافة فاصلة بين ما هو حقيقي وما هو على النقيض، وبهذه المسافة يستحيل ما أنجزته يد الفنان إلى صورة تشكل في بنيتها والمحتوى التفسيري لها رمزًا كاشفًا يحدد طبيعة المرئي، وكيف تم التقاط صورة له بالشكل الذي لجأ إليه الرائي في تصويره، ويعد مصطلحا العدول والالتفات - بنظر أكثر توسعًا - انعكاسًا لهذه العملية، التي من نواتجها تناول عمل الأديب؛ بوصفه صورة بيانية كلية، تسعى إلى تحطيم النمطية في عمل الحواس التي تصل الذات الإنسانية بعالمها.

ح- المرجعية الاجتماعية للنص الروائي

وتبقى لتجربة المبدع المتصلة باتجاهه الفكري وقناعاته سلطانها؛ إن الجو الدرامي العام للرواية يأخذنا إلى ما هو اجتماعي، نلمح فيه طبقتين، لهما حضورهما داخل أي بناء اجتماعي، الطبقة الوسطى (البورجوازية)، وطبقة (العامة)؛ إن عمرو في رواية محمد جلال يعد – بدرجة كبيرة – ابنًا لهذه الطبقة المتوسطة، التي يُنظر إليها؛ بوصفها ضمانة الاستقرار والتماسك داخل المجتمع، وهي بأبنائها – أيضًا – المعنية بإدارة عمليات التنوير والنهوض، ولعل مسئوليتها هذه قد رُمز إليها في فن جلال من خلال الدور الممنوح للبطل؛ فهو الملحن المنتمي إلى عالم الفن الرحب، الذي يمنح الأشياء وجودًا جماليًا؛ إن هذا الملحن مسئول عن إدارة الكلمة، وسيلة التواصل والتعبير عن الأفكار بين بني الإنسان؛ بوصفها إشارة إلى اللغة، وإدارته لها تنبع من قدرته على إعادة إنتاجها في فن جديد تذهب إليه؛ ألا وهو فن الأغنية؛ ومن ثم فإننا مع البطل عمرو أمام مُلتقى يجتمع عنده أكثر من فن: اللحن، الأغنية، يأتي تاليًا لهما الحكاية، التي تقدم مشخصة الاثنين معًا في هيئة هذا البطل ومن معه، وفي هذا الفن الثالث يتسنى الوقوف أمام الحارة؛ بوصفها إشارة إلى طبقة العوام (الطبقة الشعبية) التي تدخل في علاقة لم تكن سائرة على وتيرة واحدة طول الوقت مع أحد ابناء الطبقة الوسطى؛ لقد مرت بتحولات، كان سمتها التوتر والخصام أحيانًا، ثم عودة وتصالح وانسجام أحيانًا أخرى، يعيد اللحمة إلى طبقتين لا غنى لإحداهما عن الأخرى، يتضح ذلك دراميًا فيما جرى لحب البطل الأول وفي علاقته بجليلة وبأهل الحارة؛ ففي هذه اللحمة طبقى وسطى تقود وترعى وتسعى جاهدة إلى تحقيق أحلام، و إلى البناء البناء عبر مستويات عدة تضفي على العالم جماله، هذا الجمال الذي يبدو ساطعًا في الفن بتنوع مظاهره؛ لتبقى حالة التقارب هي السمة السائدة بين هاتين الطبقتين طوال الوقت(1) فإذا كانت اللغة وسيلة تواصل وتقارب، فإن هذا التقارب يزداد رسوخًا وقوة عندما تتم إعادة توليد للكلمة في فضاء جديد، لا يعرف لنفسه وجودًا ولا انتشارًا إلا بقدر وصوله العاطفي والذهني داخل فضاءات التداول؛ ألا وهو فن الغناء، الذي يحتاج من أجل هذه الغاية إلى فن وسيط يمنحه ذلك (التلحين).

ح- المرجعية التراثية للنص الروائي

إن هذه التناول الجمالي لطبقة اجتماعية لها خطرها في "حارة الهلالية" يتيح لنص محمد جلال انفتاحًا على ما هو تراثي، عندما نجد هذه المفردات الحاكمة لعمله: الكلمة، اللحن، الأغنية، الحكاية تصافح نسقًا حكائيًا تراثيا يقوم على هذه المفردات نفسها؛ ألا وهو كتاب الأغاني للأصفهاني (أبو الفرج علي بن الحسين/ ت.356هـ)، الذي جعل في مصنفه من الصوت المغنى أساسًا تقوم عليه الحكاية/الترجمة، في منهجية أتاحت للجماعة المنضوية تحت السياق الحضاري العربي الإسلامي منذ العصر الجاهلي حتى زمن المؤلف حضورًا مميزًا

- انظر: د. محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، من ص268 إلى ص277، الطبعة الأولى، 1994م، المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، القاهرة.

1 - انظر: فتحي أبو رفيعة، نقد الثقافة (تطبيقات نقدية في سوسيولوجيا النص الروائي)، من ص143 إلى ص154، الطبعة الأولى، 2006م، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.

ويبدو أن راوي محمد جلال قد سعى إلى تدشين بينة درامية، فيها قدر من التوازن بين الوجود الفردي والبعد الرومانسي المميز لنشاطه، والوجود الجمعي ونظرته للعالم التي قد تتعارض – أحيانًا – مع توجهات هذه الذات الفردية؛ رأينا ذلك في بداية هذا العالم الفني من خلال طريقة تعامل أهل حارة الهلالية مع ثنائية (عمرو وجليلة) التي يجمع طرفيها الحب، لكن في نهاية هذا العالم تعيد هذه الجماعة النظر والتقييم القائمين على المحاسبة؛ فتحتفي بهذه العلاقة وطرفيها، معززة بذلك ومحافظة على قيمة الانتماء التي يجب أن تصل الفرد بالمجموع، الذي عليه واجب الرعاية عبر صياغة وعي قادر على استيعاب أحلام الفرد، الذي يشكل في نهاية المطاف جزءًا مونًا وفاعلاً مؤثرًا بأهدافه وتطلعاته في كيان المجموع، وتبدو هذه الرؤية الواقعية لدى جلال متسقة مع أستاذه في فن الرواية نجيب محفوظ، الذي شغلته كثيرا هذه المسألة المهتمة بالطبقات، وما يصحبها من أفكار ومصطلحات، كالبورجوازية والاشتراكية؛ فأتاح لها مساحة في عدد من معالجاته الفنية ذات الصبغة الواقعية، مثل: بداية ونهاية، وزقاق المدق.

- انظر: د. محمد حسن عبد الله، الواقعية في الرواية العربية، من ص523 إلى ص525، طبعة 2005م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

عبر النماذج المعبرة عنها: فالشاعر، والمغني، والرجل، والمرأة، والأمير، والعرب، والموالي من الفرس، جميعها شواهد على أصحاب التراجم في مصنف الأغاني؛ بفضل ما يمكن تسميته روحًا تصالحية تنعت صاحب هذه الموسوعة، التي رأت في السياق الحضاري العربي الإسلامي الذي اعتمد في بنائه على الكلمة بمثابة منجز يقف وراء تشييده عناصر تتنوع في وضعها الاجتماعي والثقافي، لكنها في النهاية كانت تقدم إسهامها بلغة واحدة تصب في النهاية في سياق حضاري واحد يجمعها جميعًا(1) وكان عصر بني العباس شاهدًا ودليلاً عليه؛ إذ وصل هذا السياق إلى قمة نضجه في القرن الرابع الهجري (زمن الأصفهاني).

إذًا فإن سيرة البطل عمرو بمفرداتها الأربعة: الكلمة، اللحن، الأغنية، الحكاية تعد نافذة نطل منها على ما هو تراثي له مكانٌ في المكتبة العربية (كتاب الأغاني)، الذي يشكل طبقة من طبقات المعنى تأخذ مكانها في هذه الأرض السردية لمحمد جلال.

- تعليق ختامي

بناءً على ما سبق يبدو جليًا أن مصطلح السرد في مدلوله المعجمي المعبر عن اقتفاء الأثر، ومصطلح السيرة الذي يأخذنا إلى المادة اللغوية (سَيَرَ) يطرحان نفسهما في الفضاء الدلالي الخاص بهذه الرواية من خلال هذه الإحالات إلى نصوص وسياقات معرفية شتى، في مزيج سمته تعددية صوتية، يعد فيها صوت الراوي في عمل جلال بمثابة صدى لتلك النصوص الأسبق منه وجودًا.

وبموازاة هذه النظرة الموسعة لمصطلح السيرة التي تنسجم ومرجعيته اللغوية في المعجم يصير لمصطلح البنية دلالته التي لا تقتصر على نص محدد له أجزاؤه التي يتكون منها وعلاقات هذه الأجزاء بعضها ببعض، بل يصبح أكثر تجاوزًا وشمولا بالنظر إلى انفتاح النص على غيره ، والعلاقات الرابطة التي تصل بينه وبين هذه النصوص والسياقات؛ بما قد يسمح بالاقتراب منها ومعالجتها؛ بوصفها بنية تركيبية لغوية واحدة، في ظل نظر استقرائي، ينطلق من الجزء وصولاً إلى الكل(2)

---

1 - انظر: الأصفهاني، الأغاني، الجزء الأول، التصدير، 12، 13، ومقدمة الجزء الأول، ص1، 4، 5، طبعة 2001م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

- وكانت رسالتي للماجستير مركزة على هذا المجال التطبيقي من خلال التوظيف المنهجي لبعض ما في النظرية المعرفية لعلم السرد الحديث. وقد أشرت في مقدمة الرسالة إلى هذا التصور سابق الذكر، يمكن الرجوع إلى مخطوط الرسالة التي نوقشت في كلية الألسن، قسم اللغة العربية، في العام 2005م، بإشراف: أ.د سيد محمد قطب، وأ.د جلال أبو زيد هليل، المقدمة من ص2 إلى ص7.

2 - يقود هذا الطرح إلى المنهج السياقي للمعنى في علم الدلالة (Contextual approach) ورائده فيرث، الذي أوضح أن انكشاف المعنى لا يحصل إلا من خلال تسييق الوحدات اللغوية؛ أي بواسطة حضورها في سياقات مختلفة؛ لما في ذلك من أثر فاعل في تحديد المعنى، بالإفادة من علاقة المجاورة القائمة بين هذه الوحدات اللغوية، وفي هذا الشأن قدم اقتراحًا حدد فيه للسياق أربع شعب:

- السياق اللغوي
- السياق العاطفي
- سياق الموقف
- السياق الثقافي

- انظر: د. أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ص68، 69، الطبعة الخامسة، 1998م، عالم الكتب، القاهرة.

قائمة المصادر والمراجع

1-د. إبراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، طبعة مكتبة الأنجلو المصرية بالقاهرة، دون تاريخ.

2-إحسان عباس، فن السيرة، الطبعة الأولى، 1996م، دار صادر، بيروت.

3-د. أحمد مختار عمر، علم الدلالة، الطبعة الخامسة، 1998م، عالم الكتب، القاهرة.

4-أرثر ايزابرجر، النقد الثقافي، ترجمة: وفاء إبراهيم، رمضان بسطاويسي، الطبعة الأولى، 2003م، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.

5-الأصفهاني (أبو الفرج علي بن الحسين)، الأغاني، الجزء الأول، طبعة 2001م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

6-د. إيمان فؤاد علي الجويلي، مختصر كتاب العبر في ديوان المبتدأ والخبر للعلامة عبد الرحمن بن خلدون، طبعة 2012م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

7-تشارلس مورجان، الكاتب وعالمه، ترجمة: د. شكري محمد عياد، طبعة 2012م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

8-الجرجاني (عبد القاهر)، دلائل الإعجاز، طبعة 2000م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

9-جوناثان كلر، فردينان دي سوسير، أصول اللسانيات الحديثة وعلم العلامات، ترجمة: د. عز الدين إسماعيل، الطبعة الأولى، 2000م، المكتبة الأكاديمية، القاهرة.

10- جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم وآخرين، الطبعة الثانية، 1997م، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.

11- جيروم ستولنيتز، النقد الفني (دراسة جمالية)، ترجمة: د. فؤاد زكريا، طبعة 2013م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

12- حميد لحمداني:

- القراءة وتوليد الدلالة، الطبعة الأولى، 2003م، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.
- النقد التاريخي في الأدب (رؤية جديدة)، طبعة 1999م، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.

13- خيري شلبي، موت عباءة، طبعة 2000م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

14- رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: د. جابر عصفور، طبعة 1998م، دار قباء للطباعة، القاهرة.

15- د. زكريا إبراهيم:

- مشكلة البنية، طبعة 1990 (بناء على رقم الإيداع الموجود في صفحة الكتاب الأخيرة)، مكتبة نهضة مصر بالقاهرة.
- مشكلة الفن، طبعة مكتبة مصر بالقاهرة، دون تاريخ.

16- د. سمير سعد حجازي، نظريات معاصرة في تفسير الأدب، الطبعة الأولى، 1431هـ، 2001م، دار الآفاق العربية، القاهرة.

17- د. سيد محمد قطب، د. جلال أبو زيد، جماليات التناص في الخطاب الأدبي، طبعة 2014م، سلسلة المبدعين العرب، صالون غازي الثقافي العربي.

18- د. سيد محمد قطب، السيرة الذاتية، في ضوء علم العلامات الثقافي، طبعة 1434هـ، 2013م، دار الهاني، القاهرة.

19- د. سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة في ثلاثية نجيب محفوظ)، طبعة 2004م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

20- عادل عصمت، أيام النوافذ الزرقاء، الطبعة الأولى، 2009م، دار شرقيات، القاهرة.

21- د. عبد الرحيم الكردي:

- الراوي والنص القصصي، الطبعة الثانية، 1417هـ، 1996م، دار النشر للجامعات، القاهرة.
- قراءة النص، الطبعة الأولى، 2013م، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة.

22- عبد الرزاق الزاهير، السرد الفيلمي (قراءة سيميائية)، الطبعة الأولى، 1994م، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.

23- د. عبد المنعم تليمة، مداخل إلى علم الجمال الأدبي ومقدمة في نظرية الأدب، طبعة 2013م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

24- د. عزت محمد جاد، نظرية المصطلح النقدي، طبعة 2002م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

25- فاروق خورشيد، عالم الأدب الشعبي العجيب، طبعة 1997م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

26- فتحي أبو رفيعة، نقد الثقافة (تطبيقات نقدية في سوسيولوجيا النص الروائي)، الطبعة الأولى، 2006م، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.

27- فلاديمير بروب، مورفولوجيا الحكاية الخرافية، ترجمة: أبو بكر أحمد باقادر، أحمد عبد الرحيم نصر، الطبعة الأولى، 1409هـ، 1989م، النادي الأدبي الثقافي، جدة.

28- د. لطفي عبد البديع، التركيب اللغوي للأدب، الطبعة الأولى، 1997م، المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، القاهرة.

29- مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، الطبعة الثانية، 1984م، مكتبة لبنان، بيروت.

30- د. محمد الجوهري، موسوعة التراث الشعبي، المجلد الرابع (الأدب الشعبي)، الطبعة الثانية، 2012م، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة.

31- محمد جلال، حارة الهلالية، طبعة 2000م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

32- د. محمد حسن عبد الله، الواقعية في الرواية العربية، طبعة 2005م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

33- محمد خطابي، لسانيات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب)، الطبعة الأولى، 1991م، المركز الثقافي العربي، بيروت.

34- د. محمد عبد المطلب:

- البلاغة والأسلوبية، الطبعة الأولى، 1994م، المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، القاهرة.
- القراءة الثقافية، الطبعة الأولى، 2013م، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.

35- د. محمد عناني، الأدب وفنونه، طبعة 1997م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

36- د. محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، طبعة 2006م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

37- ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين)، لسان العرب، ركن المعاجم، الموسوعة الشعرية الإلكترونية، إصدار 2003م، المجمع الثقافي العربي، الإمارات العربية المتحدة.

38- د. نبيلة إبراهيم:

- أشكال التعبير في الأدب الشعبي، الطبعة الثالثة، دار غريب للطباعة، القاهرة.
- البطولة في القصص الشعبي، طبعة دار المعارف بالقاهرة، دون تاريخ.

39- نجيب محفوظ، حديث الصباح والمساء، طبعة مكتبة مصر بالقاهرة، دون تاريخ.

40- يوسف إدريس، المجموعة القصصية، العتب على النظر، الطبعة الأولى، 1408هـ، 1987م، مركز الأهرام للطباعة والنشر، القاهرة.

41- الكتاب المتضمن سيرة محمد جلال وكلمته في صالون غازي الثقافي العربي، الذي جاء بعنوان: هؤلاء المبدعون بين التكريم والبحث العلمي، طبعة 2002م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

42- www.dictionary.reference.com

تعرية الأنساق في روايات فضيلة الفاروق:

(مزاج مراهقة وتاء الخجل واكتشاف الشهوة)

د. راوية يحياوي

مخبر تحليل الخطاب

جامعة مولود معمري، تيزي وزو

إضاءة مدخلية:

تتحرك الرّواية العربيّة المعاصرة ضمن الديناميكية الفكرية والمعرفية الشاملة وتشتغل داخل أسئلتها الكبرى، فتسعى إلى تأسيس معرفة مغايرة للسائد، وتفتح آفاقا للإنسان المعاصر وتراهن في التحولات الكبرى داخل العالم المركب. فالهم المعرفي الذي يصاحب هذا الاشتغال هو الكشف عن التيارات الكبرى الفاعلة التي تنصهر في المادة السردية، وقد أفرزتها حالة الحداثة وما بعد الحداثة. ولكي نلج إلى العالم الروائي علينا أن نستثمر ما توصلت إليه جهات الرؤى النقدية الكثيرة، التي كانت تسأل في ممكن: ماذا قالت الرواية؟ وكيف قال النص الروائي ما قاله؟ حتى نسأل أسئلة في ممكن ما لم يطرح بعد، أو في مستجدات الطرح ك: ما هي الأنساق المضمرة في الخطاب الروائي؟.

سنستثمر في الدّراسة جهة، تنظر إلى النصوص الثقافية التي تُنسَج مع الحبكات الروائية وتختزل رؤية الروائي للعالم، وكيف يَنظرُ إلى الناس والثقافات والأمكنة[1]، كما سنحاول الإمساك بجدليات الأنساق الثقافية التي تنصهر داخل البنى النصية، وهذه العملية معقدة لأنها تحتاج إلى امتزاج "ذات المؤول" بكل حيثيات البنى العميقة للنص، وبكل أبعاده التأويلية الممكنة. وسنستعير من عبد الله الغذامي في كتابه "النقد الثقافي" الوظيفة النسقية للغة" و"التورية الثقافية" و"الجملة الثقافية"[2].

وعندما نتوجه إلى قراءة النصوص الروائية والأنساق الثقافية فيها، من وجهة نظر النقد الثقافي فإننا هنا لا ننظر إلى هذه النصوص من خلال أدبيتها وجمالياتها فحسب، بل من كونها حادثة ثقافية[3] تؤسس لنسق ما، الذي هو الدلالة المضمرة.

ولما تكون هذه الرواية لِمؤلِّفة (مؤنث) نكون قد دخلنا إشكالات الكتابة النسائية، ولا نريد -سلفا- أن نخوض في متاهات المصطلح، وستبتعد هذه الدّراسة عن جل الأسئلة، التي ترددت كثيرا لدرجة اللغط وباتت غير مجدية، من قبيل هل نقبل بمصطلح الأدب النسائي؟ وهل هناك رواية نسائية؟

وإن ما يهمنا يكمن في الخلفيات الفلسفية والمعرفية لظهور الكتابة النسائية، وعلينا أن نقف عند كل نتاجات ما بعد الحداثة، التي تعلن سقوط مركزية الواحد، المركزية الغربية، والمرور إلى التّعددية والإلحاح على التنوّع والإقرار بحقّ الاختلاف، فظهرت التّعددية الثقافية المختلفة من نسوية وسود، وأقليات بشرية. فتفتيت المركزية الأحادية الغربية التي هي ثقافة ذكورية بيضاء ولّدت تعددية المُهمَّش[4].

الهوامش:

1- ينظر: إدريس الخضراوي، الرواية العربية وأسئلة ما بعد الاستعمار، تقديم سعيد يقطين، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2012، ص11.

2- ينظر: عبد الله الغذامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، ط1، المملكة المغربية 2000، ص65-96-73.

3- ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

4- ينظر: المرجع نفسه، ص41.

وعلينا أن نخوض معرفيا في كل ما يكشف عن التيارات الكبرى التي كانت تحرك -في ديناميكية- المادة السردية في الرواية النسائية الغربية، وكيف تعددت اتجاهات الفكر النسوي، مع ما بعد الحداثة، حتى نستوعب كيف هاجرت تلك القناعات إلى المنجز الروائي النسائي العربي؟ وهنا يمكننا الوقوف عند ما ذهبت إليه يمنى طريف الخولي في أن النسوية إنّما هي فلسفة نقدية للحضارة، وينبغي إنزالها في سياق نقد الحضارة الغربية، وترى أنّ "الفلسفة النسوية التي انطلقت لتقويض المركزية الذكورية، بما تنطوي عليه من بنية تراتبية، سادت لتعني الأعلى والأدنى، امتدت في الحضارة الغربية من الأسرة إلى الدولة إلى الإنسانية جمعاء، فكانت أعلى صورها في الاستعمارية والأمبريالية، وكان استبعاد المركزية الذكورية استبعادا للمركزية الغربية..."[1]

وهذا الاستبعاد ولّد ظهور قطبي العدائية، لذا رأى بعض النقاد أن "خطاب الوعي النسوي المعاصر حول قضايا المرأة وحقوقها اتسم في مجمله -كما يرى البعض- بالطائفية العنصرية بمعنى أنه تحدّث عن مطلق الأنثى في مقابل الحد من جموح مطلق الرجل"[2] فإلى أيّ حدّ هذا صحيح في الخطاب الروائي النسائي العربي؟

وإذا كانت الرواية النسائية العربية لقيت من الرّواج ما يخوّل لها التنوع والتزايد والإبداعية فإن القارئ عليه أن يحدد زوايا رؤيته. وللنقد الثقافي ما يقوله عندما يستثمر الأدوات، ويبحث في الأنساق المضمرة.

وفي قراءتنا للرواية النسائية الجزائرية، شدتنا تجربة الكاتبة فضيلة الفاروق من خلال رواياتها: مزاج مراهقة (1999) وتاء الخجل (2002) واكتشاف الشهوة (2005) لما تحويها من الأنساق الثقافية.

1- تعرية نسق "الفحل" وتأسيس نسق "الاستفحال":

إن النسق الظاهر الذي تكرسه الرواية النسائية في إبداعية خلاقة تشد بها القارئ، هو نسق المعاناة والدونية، فالمخلوق الذي صُنِّف في الدرجة الثانية، يدرك وضعيات جديدة لكينونته، من خلال صوت الساردة الذي ينطلق من دهاليز الذات وعالمها الحميمي، ليسرد الاستلاب على كافة المستويات؛ لأن الخلفية الثقافية السائدة تقدّس "المذكر" الذي يظل يمارس الفحولة.

تتلبس الرواية النسائية بالفعل الدرامي، والحس المأساوي حتى تستطيع تمرير مجموعة من الأنساق، فعندما تقرأ روايات فضيلة الفاروق، أوّل ما تجده هو فضح دونية المرأة، بدءا بالعتبة الأولى التي تتصدر غلاف رواية "تاء الخجل"، وعمدت الساردة خلال كل رواياتها إلى **نقل إكراهات الذّات التي عاشت القهر الاجتماعي**. وأول ما تستهل به رواية تاء الخجل، كأن تسرد: "منذ العائلة... منذ المدرسة... منذ التقاليد... منذ الإرهاب كل شيء عني كان تاء للخجل، كل شيء عنهن تاء للخجل، منذ أسمائنا التي تتعثر عند آخر حرف، منذ العبوس الذي يستقبلنا عند الولادة، منذ أقدم من هذا، منذ والدتي التي ظلت معلقة بزواج ليس زواجا تماما، منذ كل ما كنت أراه فيها يموت بصمت، منذ جدتي التي ظلت مشلولة نصف قرن من الزمن، إثر الضرب المبرح الذي تعرضت له من أخ زوجها، وصفقت له القبيلة وأغمض القانون عنه عينيه، منذ القدم، منذ الجواري والحريم"[3] وتلحّ الساردة خلال كل الرواية على تعرية الظلم الاجتماعي. فوالدتها لم تلد غيرها فعاشت مُهمَّشة، لذا تزوج والدها مرة أخرى لينجب الذكور.

وتزوجت ابنة عمها (خيرة) برجل لم يعجبها، إلى جانب موقع كل نساء العائلة الذي هو الدرجة الثانية، تقول الساردة: "علينا نحن النساء أن ننتظر عودة الرجال من المسجد، وبعد أن ينتهوا من تناول الغذاء يأتي

[1]- أوماناريان وساندراهاردنغ، تصدير كتاب نقض مركزية المركز، الفلسفة من أجل عالم متعدد الثقافات، بعد-استعماري ونسوي، الجزء الأول، ترجمة: يمنى طريف الخولي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ديسمبر، 2012، ص8.
[2]- محمد سالم سعد الله، مدخل إلى نظرية النقد المعرفي المعاصر، عالم الكتب الحديث، ط1. إربد الأردن، 2013، ص352.
[3]- فضيلة الفاروق، تاء الخجل، تم تحميل الكتاب من منتديات إيثار، ص11.

دورنا نحن النساء"1 كما نقلت معاناة ليلة الزفاف وكيف يقضي العريس حاجته على عجل وكيف يتحرش ابن العم ببطلة الرواية، وكيف ينظر المجتمع إلى الجامعيات "كل بنات الجامعة يعدن حبالى، فهل ستنتظر حتى تأتيك بالعار"2 كما غامرت الساردة في سرد بعض دهاليز قضية الاغتصاب في ملف الإرهاب لأنها كانت تشتغل صحفية، وعليها أن تكتب حول ملف المُغتصبَات، اللواتي عدن من الجبل في العشرية السوداء، وكيف دفعت المرأة حياتها وشرفها ثمنا قاسيا، فتُعدُّ (راوية)، و(رزيقة) و(يمينة) من المغتصبات في رواية "تاء الخجل" فـ(راوية) انتهت قصة اغتصابها بالجنون و(يمينة) انتحرت في المستشفى وتركت وصيّة تبرعها بكل أعضائها للمحتاجين، فقد ماتت موتا بطيئا على فراش الموت، بعد أن عرفت أن أهلها رفضوا عودتها.

وأما رواية "مزاج مراهقة" فمعاناة الذّات من القهر الاجتماعي متنوعة، كالحرمان من الدراسة والزواج القسري، والحجاب المفروض. فالبطلة (لويزا) نجحت في البكالوريا، إلاّ أنّ العائلة رفضت دخولها إلى الجامعة، واشترط عليها والدها المغترب أن تلبس الحجاب قبل ذهابها إلى الجامعة، فروت الساردة معاناتها في هذا الزيّ التنكري، ثم وجهتها العائلة إلى تخصص غير مرغوب فيه هو الطب. فعاشت البطلة إكراهات كثيرة ولا وجود للخيارات في حياتها. وعندما ذهبت إلى الجامعة غيّرت مصيرها وحوّلت إلى قسم الأدب العربي، ثم اشتغلت في الصحافة.

وأما رواية "اكتشاف الشهوة" فهي تنقل معاناة الزواج القسريّ داخل النّظام الأبوي الظالم فبطلة الرواية (باني) تعاني من قهر زوج لم تختره، سافرت معه إلى فرنسا، ويمثل (مود) الزوج الظالم الذي يعيش مع الخمرة، ولا يعرف الاستقرار، تقول (باني): "سأخبرها كيف ضاجعني من الدبر... كيف يستمني أمام الأفلام البورنوغرافية"3، وتلح الساردة على نقل الإكراهات والقهر الاجتماعي الذي عاشته باني، لتشد القارئ وتجعله يتعاطف مع البطلة، كأن يصل الظلم إلى الضرب والعنف، تقول: "يمسكني من كتفي ويحاول طرحي أرضا، سأضاجعك أيتها القحـ...سأثبت لك أن لا رب في هذا البيت غيري" وتنقل لنا الساردة سلسلة من المعاناة التي تعيشها المرأة كظلم الأب، وقهر الزوج، وتعدي الأخ، والخيانة الزوجية إلى جانب انفصام الشخصية الذي تعيشه المرأة جرّاء مصائب الدنيا.

وعندما نعيد قراءة هذه الإكراهات، نستشف الرسالة التي هدفت إليها الكاتبة من وراء سردها لهذا القهر الاجتماعي، الذي كتبته في نهاية رواية تاء الخجل، فتقول (خالدة) الصحفية في مقالها عن المغتصبات: "كتبت الكثير وقلت في النهاية رفقا بالقوارير"4 فاستعانت الساردة بالمقدس الديني وما قاله النبي صلى الله عليه وسلم، في حجة الوداع، وألح عليه موصيا بالنساء خيرا كأنها تهدف إلى إثارة الشفقة، والتعاطف مع المخلوق الضعيف، الذي همشه القهر الاجتماعي وجعله في الدرجة الثانية أمام سلطة ذكورية متجبرة. وستعمل الكاتبة على تمرير نسق يشتغل على **تعرية الفحل**، فيكون الانتقال من دونية المرأة المفروضة اجتماعيا، إلى دونية الرجل كردة فعل تدميرية انتقامية، فيصبح "الدور الحقيقي للمرأة الساردة هي الثورة على النسق القيمي المهيمن ونسق الأصنام التي يستدعيها الرجل باستمرار"5.

---

[1]- المصدر نفسه، ص24.

[2]- المصدر نفسه، ص28.

[3]- فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، تم تحميل الكتاب من منتديات إيثار، ص52.

[4]- فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص92.

[5]- عبد النور إدريس، النقد الأدبي النسائي والنوع الاجتماعي (الجندر) تمثلات الجسد الأنثوي في الكتابة النسائية، سلسلة دفاتر الاختلاف، ط1، المغرب، 2011، ص156.

وغيّبت روايات فضيلة الفاروق "تاء الخجل" و"مزاج مراهقة" و"اكتشاف الشهوة" الرجل الفحل بقيم إنسانية، والذي يؤدي مهامه على أحسن وجه، ويمثل الوجود الحق، وانتبهت الكاتبة إلى ذلك، لأنّها قالت على لسان (محمد)، في روايتها اكتشاف الشهوة، وهو يعلق كقارئ لهذه الرواية، يقول: "...إنّه كتاب جيد، مع أنك أسأت فهم الرجال كثيرا، هل تظنين أننا كلنا قساة"1 وحرصت الكاتبة خلال كل رواياتها على هدم مؤسسة الأبوة كأيقونة اجتماعية سامية وعرتها من كل القيم كالحماية وحصن العائلة، وإعالة الأفراد ومدّهم بالأمان والطمأنينة، فغابت هذه الأيقونة وعرّت الأب الفحل كأنها تشبعت بالفلسفة الغربية التي أعلنت "قتل الأب" بطريقة رمزية.

وعرضت كل هذه الروايات الوالد في أبشع الصور، فسردت بطلة رواية "مزاج مراهقة" (لويزا والي): الرّجولة القاهرة والظالمة التي فرضت الحجاب عليها، ومنعتها من الخيارات الدراسية بعد البكالوريا ووجهتها إلى الطب قسرا. كما سردت غرامياته وخيانته لزوجته وهو في المهجر.

وفي رواية "تاء الخجل" سردت البطلة (خالدة) قهر الوالد للأم من خلال الخيانات المتكررة السرية، ثم الخيانة العلنية لها بزواجه الثاني، لأن الأم لم تنجب غير خالدة، فيتخلى عن مسؤوليته اتجاهها، ولا يزورها إلا مرة أو مرتين في الأسبوع. كما سردت ظلم الوالد لـ(يمينة) إحدى المغتصبات بمنعها من مواصلة التعليم، لما بلغت الرابع عشرة سنة، وتبرأ منها بعد أن اغتصبها الإرهابيون في العشرية السوداء.

ومن أبشع الصور التي سردتها (خالدة) عن وحشية والد ريمة النجار، الذي رمى بها من أعلى جسر سيدي مسيد، لأنها اغتصبت. وفي رواية "اكتشاف الشهوة" تعري (باني) بطلة الرواية النظام الأبوي الصارم، الذي فرض عليها القهر الاجتماعي (عدم الخروج، الخضوع) فزوّجها زواجا قسريا (بِمُود) وتسافر معه لتعيش كل أشكال المعاناة.

ولم تقتصر تعرية الفحل على تعرية الوالد فقط، بل تعدتها إلى تعرية كل الشرائح الاجتماعية من أخ وزوج وابن العم والطبيب ...إلخ، ذلك لأن الغضب هو التيمة الأساسية في الكتابة النسائية على أساس أنه ردّ فعل على الأنثوي2 وكثيرا ما كانت الشخصيات تحرص على بيان سبب النقمة، أثناء عملية السرد، كأن تقول (باني) في رواية اكتشاف الشهوة "ربما أحببت، ربما لا، ربما ما كان حبا ما كنت أشعر به اتجاه الرجال الذين عرفت إذا كانت تستهويني لعبة الإيقاع بهم تلك اللعبة التي تبدأ بالكلام وتنتهي بالهروب... ربما فعلتُ ذلك انتقاما من والدي وأخي (إلياس) هما اللذان لا يزالان قابعين في داخلي ولم يختفيا أبدا من مبنى الخوف الذي شيداه في قلبي"3 كما توضح كيف أن القهر الاجتماعي يجر إلى ردود أفعال قهرية أيضا، ولا يستطيع المغلوب والتابع أن يتخلصا من أعباء التبعية والغلبة، لذا تقول أيضا: "نقمتي على مود، وعذريتي التي هدرت وجسدي الذي انتهك، وقلبي الذي ديس وتاريخ مرير من النفاق ساد كل الدنيا..."4 لذا حرصت الساردة كثيرا على أن تعري الفحل، من خلال الزوج الخائن (مود) وتعمدت أن تسرد حقارته في ظلمه واعتدائه عليها وفي سوء أخلاقه، وخرقه للمؤسسة الدينية الإسلامية، وفي خياناته المتكررة للعش الزوجي. كما عرّت الرجل الفحل والجامعي المتعلم عندما سردت أنانية زوج (شاهي) الذي لا يبالي بأحاسيس زوجته، تقول (شاهي): "أحيانا أرغبه أنا فيصدمني ويتحجج بأنه متعب... وأحيانا أنا التي أكون متعبة، فيرمي جثته علي ويفعل ما يريده بسرعة، لما

[1]- فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص138.
[2]- ينظر: شهلا العجيلي، الخصوصية الثقافية في الرواية العربية، الدار المصرية اللبنانية، ط1، القاهرة 2011، ص116.
[3]- فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص13.
[4]- المصدر نفسه، ص80.

يدير لي ظهره وينام بالنسبة له لست أكثر من وعاء."1 بهذا تعري الزوج في أدق تفاصيل الحياة الزوجية الحميمية وتقدم عنه صورة القهر الجنسي في تذمر، لذ. حمم هذه الصورة على كل الرجال بإطلاق، تقول: "كل الرجال يمارسون الجنس مع زوجاتهم فوق القش، وكلهم يتلذذون بالعراء مع العاهرات"2 وفي هذه النقطة يمكننا الحديث عن تصادم بين النساء والرجال في الكتابة النسائية، بدل الانتباه إلى الخصوصية والاشتغال على الاختلاف لا التصادم.

وفي تعرية الفحل "الأخ" عمدت (باني) إلى سرد معاناتها جراء ظلمه، فعند ما طلّقت من (مود) عارض الطلاق بشدة، ولم يفكر في هناء أخته بقدر ما فكر في المؤسسة الاجتماعية، التي تدين المطلقات لذا تصرف معها في قهر وعنف، قالت "صفعني حتى وقعت أرضا ثم أمسكني من شعري وراح يزمجر ستعودين إليه في أقرب فرصة وستركعين أمامه مثل كلبة، وستعيشن معه حتى تموتي"3 فغيبت صورة الأخ الذي هو السند الاجتماعي، والمرافق عند قساوة الحياة، كما يمثل الحماية الإضافية، إلى جانب الحماية الأبوية. كما عرت الساردة سادية الرجل من خلال شخصية (إيس)، وهو الرجل المتزوج الخائن مرارا لزوجته، يعيش مغامرات غرامية بحنكة رجولية، تقع في حبه (باني) ثم تدرك أنه (دُونْجْوان)، تقول: "المرأة بالنسبة له خيمة مستباحة"4.

أما رواية تاء الخجل فقد حرصت فيها الساردة بطلة الرواية (خالدة) على سرد دناءة الرجل وعرّت فحولته من خلال عريس يقضي حاجته على عجل، وعمها (بوبكر) الذي يصف المتعلمات الجامعيات بالعاهرات حتى لا تدخل إلى الجامعة. ورجل شاذ يغتصب قاصر (8 سنوات) في دكانه. إلى جانب سردها لوحشية المغتصبين في العشرية السوداء، فتقول (يمينة) إحدى المغتصبات: "إنّهم يأتونها كلّ مساء ويرغمونها على ممارسة (العيب) وحين نلد يقتلون المواليد كنا نصرخ ونبكي ونتألم، وهم يمارسون معنا (العيب)"5 كما سردت الشذوذ الجنسي عند رجل كان يستمني في الحديقة، وعاشق يطلب من عشيقته فك الخمار أمام الناس.

وسردت الراوية غياب الإنسانية عند رئيس التحرير، الذي كان يلحّ على كتابة مقال حول المُغتصَبات، كأنه ملّف بسيط كبقية الموضوعات، وعند الطبيب الذي يرفض إجهاض المغتصبات، وينقل خبر وفاة (يمينة) دون مراعاة المشاعر الإنسانية. وكثيرا ما كانت الساردة تطلق الحكم على كل الرجال كأن تقول: "هنا العدل يصنعه الرجال حسب تصوراتهم الضيقة"6 أو أن تقول على لسان الساردة (باني) في رواية اكتشاف الشهوة: "ماري تقول أن أغلب المثقفين لا ينظرون إلى المرأة سوى أنها ثقب متعة، ولذلك يناضلون من أجل الحرية الجنسية، أكثر مما يناضلون من أجل إخراج المرأة من واقعها المزري"7. أو أن تقول (لويزا والي) في رواية مزاج مراهقة: "الخوف من الرجل هو الدرس الأول الذي تلقّنه العائلات لبناتها"8

ويمكننا أن نحوصل تعرية الرجل في روايات فضيلة الفاروق المقتصرة في موضوعات محددة كالخيانة الزوجية، والاغتصاب، والاعتداء الجسدي، والشذوذ الجنسي، والأنانية والعنف النفسي، وعدم تحمل المسؤولية، والقهر الاجتماعي...إلخ، وننتبه مرة أخرى إلى أن نسق نقل إكراهات الذات (المؤنثة) التي عاشت

---

[1]- المصدر نفسه، ص91.
[2]- المصدر نفسه، ص92.
[3]- المصدر نفسه، ص87.
[4]- المصدر نفسه، ص61.
[5]- فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص45.
[6]- المصدر نفسه، ص55.
[7]- فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص61.
[8]- فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، دار الفارابي، ط1، لبنان، 1999، ص136.

القهر الاجتماعي، أضمر نسقا آخر، هو تعرية نسق الفحل، وكلا النسقين يضمران تورية ثقافية تتمثل في استفحال الذات المؤنثة.

وقبل التطرق إلى نسق الاستفحال نشير إلى أن التورية الثقافية مصطلح استعاره عبد الله الغذامي من البلاغة إلى الثقافة، ليخرجه من الوعي اللغوي إلى النقد الثقافي، ورأى أن الازدواج الأساسي الموجود في التورية حول بعدين دلاليين أحدهما قريب والآخر بعيد، يخدم كثيرا النقد الثقافي، إلا أن الاستثمار سيكون في الكشف عن المضمر، وليس التفسير والقبض على المعنى البعيد[1].

ويتشكل نسق الاستفحال في روايات فضيلة الفاروق بشتى السبل، كالجمل الثقافية التي تقول التمرد ضد المؤسسات الثقافية بمختلف أشكالها، فتسرد (باني) الرحم الدلالي الذي يؤطّر كل روايات فضيلة الفاروق، تقول: "أنا في الحقيقة كنت أفكر، وكنت أعرف تماما أن في عمقي أنثى من جنس الشيطان، أنثى تريد مني أن أعبث وألهو، وأختبر المخابئ التي تكون في داخلي منذ الطفولة، أكتشفها وأكتشف نفسي من جديد"[2] إن الأفعال الأفعال الواردة في هذه الجمل، توحي كلها بالوعي، وبالفعل، وبإرادة الفعل: "أفكر" التي توحي بالوجود "أفكر إذن أنا موجود" الديكارتية و"أعرف" التي توحي بالحمولة المعرفية، وفعل "تريد" الذي يوحي بالإرادة واتخاذ القرار، والأفعال "ألعب" و"ألهو" "وأختبر" توحي بالتجريبية الدائمة، والدخول في حالات متنوعة. فالكيان الذي يقول هذه الجمل الثقافية، يهدم نسق الدونية، ليبني نسق الوجود الحق.

تتعالى الذات المؤنثة -أثناء السرد- لتصبح متعالية حتى على الموروث الحكائي، تقول (باني): "عدت وأنا مقتنعة أن الباب الذي تأتيني منه الريح، لا يمكن سده لأستريح" يجب كسره والوقوف في وجه الريح حتى تهدأ، لقد تعلمنا سياسة الإغلاق منذ نعومة أظافرنا، ولهذا نجهل تماما ما معنى الريح، وما معنى أن تهب، ما معنى أن تجرف معها الوسخات والمبادئ المزيفة والأعراف المغلقة، كالتعاويذ والتقاليد الكرتونية عدت وأنا محملة بثورة، أخبئ جيشا بأكمله بين ضلوعي..."[3] وردت "الأنا" في هذه الجمل مضخمة "سوبرمانية" تتحدى الريح وتخبئ جيشا جيشا بين ضلوعها، فهي "أنا" استفحالية متمردة على المؤسسات المكرسة، تغامر في المجهول من أجل التغيير، إلى جانب ممارسة البطلة لكل الأفعال التي يقوم بها المذكر، ففي رواية اكتشاف الشهوة تغامر (باني) في ممارسة الحب خارج مؤسسة الزواج، فتحب (إيس) المتزوج أيضا، فيمارسان الخيانة الزوجية استجابة لرغبات الجسد، وتُقبّل (شرف) في المصعد، عندما خرجا معا من بيت (ماري) صديقتهما، وتقع في أحضان (توفيق).

وحينما تقول المؤسسة الاجتماعية أن الخيانة ممنوعة، تعلن الساردة البطلة ثورتها على هذه المؤسسة التي ترفض حتى المذكر الخائن، لكي تمارس ما يمارسه المذكر في نسق الاستفحال. وفي رواية مزاج مراهقة تكرّس البطلة النسق نفسه، عندما تحب ابن عمها (حبيب) الذي يحاكمها محاكمة اجتماعية حين تسلّم له جسدها، فيغادرها متذمرا من عدم حصانتها، ثم تعيش المغامرة في تقلبها بين حب (يوسف عبد الجليل)، وحب (توفيق) ابنه في الوقت نفسه، وتعيش المغازلات الجسدية بينهما، فالجسد الذي يفترض أن يحصن أصبح يغامر مثلما يغامر المذكر.

كما تتشكل علامات الاستفحال من "الذات المؤنثة" المرفوضة والهروب إلى الذكورة من خلال هذه الأحداث في رواية مزاج مراهقة، تقول (لويزا) بطلة الرواية: "لم أجد وسيلة لحرق دمه غير نزع الخمار من على

---

[1]- ينظر عبد الله الغذامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص69-70.

[2]- فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص72-73.

[3]- المصدر نفسه، ص83.

رأسي، والإلقاء به في وجهه... وعدت إلى البيت مكشوفة الرأس وبمجرد وصولي أخذت مقصا وجلست أمام المرآة، وقصصت شعري أقصر ما يمكن"1 فتشكّل التّمرد ليمس المؤسسة الدينية.

ثم تقول: "سأكون مجنونة إذا تقبلت جسد الأنثى الغبي الذي يكبلني، لو كنت رجلا لقتلت الوغد..."2

وتقول: "كان تقمصي للشخصية الذكورية يكفيني لآخذ سمة القوة، سواء أمام نفسي أو أمام غيري..."3 وبهذا كان الهروب نحو الذكورة كملاذ من الذّات المقزّمة.

ثمّ تضيف: "أغلب فتيات الجناح الذي أقطن فيه يعتبرنني رجل الجناح، والتي تناديني "حسن صبي" وأنا أستلذ الاسم، تلقبني بـ "فُتُوّتُنا" وكنت أتباهى كثيرا بهذا اللقب"4

وفي رواية تاء الخجل تقول (خالدة) بطلة الرواية:

"لهذا كثيرا ما هربت من أنوثتي"5

ثم تقول: "كثيرا ما تمنيت أن أكون صبيا"

وقد هربت إلى طفولتها، وإلى ذكريات الصبى، في موقف بشاعة الرجل جراء ما صنعه من خراب وصدمات عند ما يغتصب، فتقول: "تمنيت أن أصبح طفلة، أن تحملني الريح إلى مدرسة البنات في آريس...أن أرمي طائرة ورقية من أعلى الجسر، وأصفِق حين تعلو وتعلو..."6

وفي رواية اكتشاف الشهوة تقول (باني) بطلة الرواية:

"غير الأنوثة المرّة، لا شيء كان يرافقني في تلك الشوارع التي لا تمل من تعذيبي..."7

وتقول: "لم أكن فتاة مسالمة في الحقيقة، كانت رغبتي الأولى أن أصبح صبيا، وقد آلمني فشلي في إقناع الله برغبتي تلك، ولهذا تحولت إلى كائن لا أنثى ولا ذكر، لا هوية لي غير الغضب..."8.

وعند متابعتنا لهذه التصعيدات، التي تنفّس عن المكبوت في **احتقار المؤنث للأنثى والاستفحال** يمكننا طرح السؤال: لماذا هذا التناقض في التعامل مع الذكورة؟ فمن جهة هي ذكورة قاهرة لا بد أن تُعرّى، وهي سبب معاناة الأنثى. ومن جهة أخرى هي ملاذ وخلاص. يبدو أن الكتابة النسائية، نص المرأة يمثل صراع الذات مع ذاتها، ومع العالم المحيط بها9.

كما يتشكل **نسق الاستفحال** من كون المبدعة ذات فاعلة، أنتجت الخطاب من خلال ضمير السرد "أنا"، ولم **تعد مفعولا به؛ بل فاعلا** يقرِر، ويغيّر، ويختلف. ففي رواية مزاج مراهقة، فرض الوالد على (لويزا) الحجاب حتى تدخل إلى الجامعة، وفي البداية خضعت له إلا أنها نزعته، لأنها لن تقتنع به، كانت تعتبره زيا تنكريا. كما فرضت عليها العائلة تخصص الطب، إلا أنها غيرته إلى رغبتها في الأدب العربي.

وفي رواية اكتشاف الشهوة، اقتنعت (باني) بأنّه "مؤلم أن تجهل المرأة ما تحتويه لأعماقها من مناجم وتقضي حياتها تعاني من فقر عاطفي أو قحط حقيقي لكل معاني الحياة"10 فاختارت كل الأفعال التي تجعلها

---

[1]- فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص55.
[2]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[3]- المصدر نفسه، ص133.
[4]- المصدر نفسه، ص135.
[5]- فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص12.
[6]- المصدر نفسه، ص55.
[7]- فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص44.
[8]- المصدر نفسه، 14.
[9]- ينظر: الأخضر بن السائح، سرد المرأة وفعل الكتابة دراسة نقدية في السرد وآليات البناء، دار التنوير، دط، الجزائر، 2012، ص31.
[10]- فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص73.

تغامر في اكتشاف ما تريده الذات، فتقلبت بين (مود) و(إيس) و(شرف) و(توفيق) **مستبيحة "التابو"** تقول: "في أحضان توفيق أدركت قساوة ما فعلتُه بنفسي، وأدركت ما يمكن أن تعانيه كل النساء، وهن يمارسن الجنس بلا عاطفة فقط لأنهن متزوجات مع أزواج يثيرون الشفقة..."[1] ثم وظفت أفعالا توحي بالفاعلية واتخاذ القرار: "اهتديت، اتخذت قراري، أعود أواجه، ازددت صلابة..."

وتتحقق الفاعلية في الكتابة النسائية من خلال قرار الكتابة، والكتابة فِعل، وعند ما تحرص المبدعة على أن تظهر في "الميتاقص" فهي تكتب مع سبق الإصرار، وتقول (لويزا) في مزاج مراهقة: "الكتابة أقوى الأسلحة ضد الموت" ثمّ "إنّ امتلاك ضمير" أنا" كان بالنسبة للمرأة فتحا مهما، سيقود إلى الإعلان في المرحلة الثانية، عن تأسيس مبدأ "الهوية الأنثوية""[2]

كما تتحدث المؤلفة في رواية "تاء الخجل" بصوت (خالدة)، ثم تنفصل عنها قليلا تقول: "أتعبتني خالدتي (خالدة النص)..."[3] وفي اكتشاف الشهوة تحايلت المؤلفة بحيلة حديث بطلة الرواية (باني) مع المعجبين بالرواية، بالرواية، وتنازلت لها عن حقوق تأليفها للرّواية.

ويمكننا أن نختصر كيف **يمر نسق "معاناة المرأة" إلى نسق "تعرية الفحل"، ثم إلى نسق الاستفحال**، وكأنّ معاناة المرأة وراءها توريات ثقافية. ونختزل كتابات فضيلة الفاروق في الروايات الغاضبة، إلا أنّ ما يصنع التميز هو الاختلاف وليس المجابهة أو الغضب لأن الرواية النسائية خطت أشواطا، وتجاوزت الصراع بين الذات "المؤنثة" والآخر "المذكر" إلى الخصوصية الثقافية.

وترى شهلا العجيلي أنه "تتمحور إحدى الإشكاليات الداخلية للثقافة حول إمكانية نجاح النسق التابع في تغيير خريطة الأنساق الثقافية أو تغيير الأدوار فقط، ففي حال نجاح النسق التابع في تغيير خريطة الأنساق الثقافية، ستلغي رتبة السيطرة والتابعية، ويستبدل بها الدمج أو الاشتراك ليتجاوز النسقان فيصير لدينا نسق حاضر ونسق غائب، ويمكنه الحضور في أي وقت يقدم فيه مشروعا ثقافيا..."[4] بذلك يتحول التصادم إلى مشاركة، والخطاب الغاضب من الرواية النسائية يتغير إلى خطاب مختلف، ينشد الاختلاف، ويتشكل في المتعدد، عندها تتشكل أنساق ثقافية مغايرة للسائد، لكنها تفتح الوجود على ممكنات كينونة ثنائية الأقطاب مشعة بالاختلاف والتشارك. وهناك فرضيات تقول بأنّ "الخلفية الفلسفية هي التي تشحن القلم النسوي، على فلسفة نقدية للحضارة كما تبنتها العقلية الذكورية، فلسفة تنتقد أن يكون النموذج الذكوري هو مركز الحضارة وبالتالي الرغبة في الدخول على الخط من قبل المرأة لتكون مساهمة في بناء هذه الحضارة، وليس طرفا هامشيا"[5] إلاّ أنّ فضيلة الفاروق في رواياتها عمدت إلى المساهمة في بناء هذه الحضارة بتعرية نسق الفحل والمرور إلى الاستفحال، لأنّها رفضت التهميش واختارت الانقلاب على الذكورة.

2- الجميل السّردي/القبيح الثّقافي•:

عندما نصغي إلى النسيج النصي الروائي في روايات فضيلة الفاروق، تشدنا كثافة اللغة وغنى الدلالة المكتنزة بالمجاز إلى درجة الشعرية، هذا النسق اللغوي الكثيف أول عقد بين النص وقارئه يستبطن قدرة الأنثى على التعبير الراقي، وقول الحقيقة والواقع، بإضمارات تشير أكثر مما تقول، أو بلغة ترتكز على أثواب تنكرية

[1]- المصدر نفسه، 82-83.

[2]-فاطمة كدو، الخطاب النساني ولغة الاختلاف مقاربة للأنساق الثقافية، منشورات دار الآمان، دط، الرباط، دت، ص131.

[3]- فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص88.

[4]-فاطمة كدو، الخطاب النساني ولغة الاختلاف، ص172.

[5]-شهلا العجيلي، الخصوصية الثقافية في الرواية العربية، ص73-74.

• هذا العنوان (الجميل السردي/ القبيح الثقافي) نستعيره من الغذامي بعد تعديله قليلا، من الجميل الشعري، إلى الجميل السردي.

متنوعة، كان تقول (خالدة): "وأنا على شرفة الرابعة عشرة، حين دغدغت مشاعري بنقائك، عشت الحيرة لأول مرة، أَ بِصفِّ النساء أنا أم بصفّ الرجال؟ لماذا اختلفتَ عن كل الرجال؟ ألأنك ابن امرأة على رأي أهل الحي، أم لأنك اختلفت من أجلي؟"1 كما تشدنا ظاهرة الكتابة بالجسد فيتحول السرد إلى **سرد بالجسد**، وللجسد بكل حالاته في شراهته اتجاه الآخر، الذي يساهم في هذه الشراهة ويذكيها.

وعندما نقرأ رواية اكتشاف الشهوة، نجد هيمنة الجسد الأنثوي على فضائه، بدءً بعتبة العنوان الذّي هو ميثاق أوّلي للانخراط في عالم الرواية، الذي تلوّن بلغة الجسد "الشهوة" يتلبس النص بالجسد الذي هو دائم التناسل والتكاثر والتحول، لذا يتجه هذا النص "الجسد" صوب الحاضر وينصهر في فاعلية مع النص الغائب. ويتجه "الجسد" "النص" إلى خفايا الذات وجراحها العميقة والمُرهِقة، فيغتني أفق المتخيل، ويسعى إلى امتلاك سلطته بتفعيل عناصر كثيرة يفعلها الجسد.

وقد وقف رولان بارت عند النص، وقرأ لذته التي تشبه اللذة الجنسية، فكيف تكون لذة النص عندما تقول لذة الجسد؟ فهي حتما لذة مضاعفة. فالكتابة بالجسد تساهم في الجميل السردي وتشد المتلقي عبر ميثاق القراءة، الذي لا يتوقف للمشاركة في صنع المعنى.

ولا نغفل كيف "يبدأ الوعي الإدراكي المُشكّل لموقع الرؤية في الرواية النسائية (المغاربية) من الجسد هويةً، وتبدأ أسئلة الكتابة من خلال أسئلة الجسد، الذي يشخّص أكثر الأفعال المضاعفة ذاتيا، والمُشبَّعة بأحاسيس الجسد، التي تمثل موقف الساردة أو موقف مؤلفة النّص، فالمرأة المبدعة تصغي إلى جسدها ومن خلال جسدها، تبحر في عوالم الذات"2 وحتى يتسنى لنا قراءة موقع الرؤية عند فضيلة الفاروق علينا أن نتابع

تشكلات الجسد النصي.

ويتشكل الجسد في رواية "اكتشاف الشهوة" بين الجدب والخصب وهي ثنائية، تنقل حرمان الذات وشهوتها، إلا أنها تنجذب إلى الشهوة أكثر، فالحرمان عاشته الذات في بيت الزوجية، فتنقل لنا (باني) معاناتها مع زوج لا يفقه في جسدها شيئا، تقول الساردة: "حين يمارس الجنس معي يفعل ذلك بعكس رغبتي تماما، كان يعود متأخرا كل ليلة، فيوقظني لحاجة في نفسه، ثم يفعل ذلك كما في كل مرة بسرعة ودون أن يعطيني مجالا لأعبر عن وجودي، كان يقوم بالعملية وكأنها عملية عسكرية مستعجلة يسلمني بعدها للأرق"3

وعمدت البطلة إلى تجاوز هذا الحرمان بأنثى غاضبة، تعري الفحل وتتمرد عليه نصيا فتتشكل عندنا ثنائية التناقض عند الساردة، بين أنثى غاضبة على ما لا يشبعها، وعلى فحل لا تمتلئ به، وأنثى تسعى إلى الامتلاء، وتتوق إلى المذكر الذي يشبعها فتتحرك بين المد والجزر لذا حرصت البطلة على إشباع رغبتها مع (إيس) ثم مع (توفيق)، وفي تشكل سرد الإشباع سردت البطلة الجميل السردي، إلاّ أنّه ثقافيا اخترقت التقاليد والأعراف بخيانة تحسب عليها، رفضتها الإنسانية في مختلف المؤسسات (الدينية والأخلاقية والاجتماعية) ولا يختلف اثنان على دناءتها وفي هذه النقطة علينا أن ننتبه إلى أن الذات الأنثوية تقبع بين توترين: توتر الجسد، وعلاقات المجتمع، وكلما أنصتت الكاتبة إلى جسدها في أدق رغباته، كان كلامها يدخل في الخطوط الحمراء، ويثير الرقابة، لأن الجسد في صراع دائم مع الوعي والمؤسسات، وأيّ إشباع له هو اختراق للممنوع المؤسساتي.

وكثيرا ما كانت لغة الرواية عند فضيلة الفاروق متمردة تقول الجسد، فتأسر المتلقي لأنها تتمرد على المحظور. فيتحقق الجميل السردي عند ما تكون صورة الجسد الأنثوي في أعماق لا شعوره، يبحث بجنون

1- فضيلة الفاروق تاء الخجل، ص12.
2- الأخضر بن السائح، سرد المرأة وفعل الكتابة، ص169-170.
3- فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص11.

عن الإشباع والحرية، رغم أن الواقع يمنعه، إلا أن المغامرة وشهوة العبور إلى المحظور تقود إلى الخطيئة/الانطلاق، من خلال الكلام، فالكتابة الروائية تحقق مالم يتحقق وتظل النفس تتوق إليه.

ويتشكل **الجميل السردي** في امتلاء الذات، وهي تشبع رغباتها، بعد حرمان عاشته مع مجموعة من الأحداث فـ(باني) التي عاشت قهر زوج لم يعر لوجودها أية قيمة، وتعيش في تأزم سيكون الإفراج بتخطي الخطوط الحمراء والمحظورات، ويظل المتلقي يشارك في هذا المكسب الذي يعود على الذات بالامتلاء دون أن ينتبه إلى أنه مكسب، ترفضه الكينونة السويّة التي تنشد النظام الاجتماعي، فيكون **القبيح الثقافي** (الخيانة الزوجية والمعاشرة لأكثر من رجل) والسؤال المطروح: هل حلّ مشكلة الزواج الفاشل يتأتّى بتجارب إيجابية، خارج منظومة الزواج؟ "وفي نهاية المطاف لا تصح معالجة مشكلة اجتماعية أو ثقافية بوسائل غير منبثقة من السياق الحاضن لها"1 فمشكلة الزوج غير المتفهم، وغير القادر على الانسجام مع حميمية المرأة، لا يمكن حلها بخروج المرأة عن منظومة الزواج إلى معاشرة الرجال. صحيح أن فكر ما بعد الحداثة ينادي بالهدم والاختلاف، إلا أن الفطرة الإنسانية أسمى من كل اختلاف.

ويمكننا أن نقرأ توظيف الجسد في روايات فضيلة الفاروق كاستدعاء من أجل تلبّسه بمعاناة النّقس، لأنّ الفكر الذكوري يحصر "كتابة الجسد في الأيروتيكية لكن الكاتبات قدّمن مفهوما واعيا لكتابة الجسد، حيث طرح من منظور المعاناة النفسية باعتبار الجسد الوجه الآخر للذات"2 فكل المحظور الذي كانت تمارسه الشخصيات (المؤنثة) هو تذمر المتخيّل من المكبوتات الواقعية، التي تعانيها المرأة، فالبحث عن الاشباع يمثّل خروج الذات من القهر الاجتماعي، وبذلك يتشكل الجميل السردي بتوظيف الجسد توظيفا مغايرا.

---

[1]- عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دط، بيروت، 2008، ص261.

[2]-هويدا صالح، نقد الخطاب المفارق، السرد النسوي بين النظرية والتطبيق، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2014، ص361.

ملحق:

ملخص الروايات:

مزاج مراهقة: بطلة الرواية هي (لويزا والي)، كان والدها مغتربا، عاشت مع والدتها القهر الاجتماعي في قرية آريس، وكانت كل العائلة تتدخّل في مصيرها لمّا نجحت في البكالوريا و فُرِض عليها الحجاب والتحقت بجامعة قسنطينة لتدرس الطّب دون رغبتها، ثم حوّلت إلى قسم الأدب العربي، عاشت قصة حب أولى قصيرة مع (حبيب) ابن عمّها الذي كان طالبا بجامعة قسنطينة ثم خدعها، فاختارت الكتابة ثم التحقت بالصحافة. بقيت تحب (يوسف عبد الجليل) لشخصيته المرموقة، فهو الكاتب والأستاذ الذي كان يكبرها كثيرا في السن، وأحبها ابنه (توفيق) الذّي أوهمته أنها تحبه، فظلت بين مدّ وجزر إلى أن اعترف لها الأب بحبه عبر مكالمة هاتفية سمعها الابن، وعند ما فاز (يوسف عبد الجليل) في الانتخابات قرر الجميع الاحتفال بالفوز فصوب عليه الإرهابيون رصاص الغدر، فنُقِل إلى المستشفى ثمّ إلى الخارج للمعالجة، أما (توفيق) فقد أخبر (لويزا) بأنه سمعها تبادله عبارات الحب، فسافر دون علمها إلى باريس، وعادت البطلة إلى آريس وحيدة.

تاء الخجل: بطلة الرواية (خالدة) التّي تزوج والدها؛ لأن والدتها لم تنجب غيرها عاشت القهر الاجتماعي، و نجحت في الدراسة والتحقت بالصحافة لتنقل معاناة المرأة، فنقلت لنا صوّر الاغتصاب ومأساة المغتصبات في العشرية السوداء، منها يمينة ضحية والد قاسٍ حرمها من الدراسة حين بلغت الرابع عشرة سنة، وأرغمها الإرهابيون كبقية النساء الرهينات على الصعود إلى الجبل واغتصبت مرارا، ولما دخلت المستشفى رفض الأهل استعادتها فماتت. و(رزيقة) المغتصبة من طرف الإرهابيين، انتحرت موصية بالتبرع بكل أعضائها للمحتاجين، و(راوية) التي تدخل مستشفى المجانين لأنّها اغتصبت. وفي الأخير تقرّر خالدة مغادرة الوطن.

اكتشاف الشهوة: بطلة الرواية (باني) التي تزوجت من رجل لا تحبه، سافرا معا إلى باريس تروي لنا بؤسها مع زوج لا يعرف قيمة المرأة، فتخونه مع (إيس) وتروي لنا بعض التفاصيل عن باريس، ثمّ تقرّر الطلاق والعودة إلى قسنطينة، تكتشف أنها على فراش المرض النفسي، وأن ما عاشته لم يكن حقيقيا، وأن الواقع تزوجت (مهدي) وأحبته إلا أن الموت خطفته، لذا أفقدتها الصدمة جزءً من ذاكرتها، وأدركت فيما بعد أنها عاشت قصة حب مع (توفيق)، وفي الأخير قررت الخروج من المستشفى، لتكتشف فيما بعد أنها أستاذة وروائية معروفة، ثم خرجت من المستشفى رفقة (توفيق) في سيارته، ولم تعرف هل هذا الخروج حقيقي، أم عايشته في مخيلتها فقط.

نظرية الأجناس الأدبية:

الرؤية والاختلاف

د. شريط سنوسي

كلية الآداب واللغات- جامعة معسكر.الجزائر

الملخص:

يتناول هذا البحث قضية جوهرية في نظرية الأدب، كثر حولها النقاش وتضاربات حولها آراء النقاد والدارسين. إنها نظرية الأجناس الأدبية. هذه النظرية التي فتحت النقاش مجدداً حول خصوصياتها، حيث نجد العديد من المنظّرين والنقاد أعادوا الحديث عنها، فاتحين المجال حول ماهيتها وطبيعتها. فبعدما نظّر أرسطو قديماً لفكرة الجنس الأدبي في كتابه "فن الشعر" متحدثاً عن ماهيته ونوعيته وطبيعته، طارحاً بذلك مسألة الحدود الفاصلة بين كلّ جنس، مؤكّداً على عدم الخلط بينهم. وقد تبعه العديد من النقاد والدارسين في ما ذهب إليه على غرار:هوراس، برونتيير، هيجل، لوكاتش....

نجد في القرن العشرين تغيرت النظرة حول الأجناس الأدبية، واختلفت الآراء والرؤى، حيث جاءت أفكار النقاد مغايرة لآراء أرسطو وأتباعه، فقد تبنّى كلّ من كروتشه، بلانشو، رولان بارت، ونور ثروب فراي طروحات جديدة حول الأجناس الأدبية، معتبرين أن هذه الأخيرة لا وجود لها أصلاً، وأنه لا توجد حدود فاصلة بينها، على اعتبار أن العديد من هذه "الأجناس" أو "الأنواع" تتداخل فيما بينها في النص الواحد، حيث نجد الشعر داخل النثر، والحوار داخل السرد، والمسرحية داخل الراوية، والقصة داخل المسرحية.... وبالتالي لا توجد حدود بين هذه الأجناس. ومن ثم لا يمكن الحديث عن فكرة الجنس الأدبي طالما لا يوجد في المنظومة الأدبية.

بناء على ذلك، جاءت هذه الدراسة لتغوص مجدداً في مختلف الأفكار والقضايا التي طرحها النقاد والمنظّرون حول نظرية الأجناس الأدبية، محاولة بذلك إعادة النظر فيما جاءت به آراء النقاد والدارسين، شارحة ومحلّلة هذه الآراء. ومبينة بوضوح رؤية كلّ ناقد لهذه القضية، واختلافاته الفكرية والمعرفية التي طرحها خلافاً لبقية النقاد.

استهلال:

شكّل موضوع الأجناس الأدبية محور اهتمام الدارسين والمنظّرين منذ القدم، فقد عالجها أرسطو في كتابه(فن الشعر) متحدّثاً عنها بإسهاب فكري ومعرفي واسع، ينمّ عن مدى أهميتها البالغة في حقل النظرية الأدبية. كما تناولها أيضاً الناقد الفرنسي فردينان برونتيير في أبحاثه ودراساته النظرية المتعلّقة بطبيعتها وخصائصها، والمراحل التي مرّت/تمرّ بها أثناء عملية التحول والتطور. إضافة إلى ذلك، فقد تحدّث عنها أيضاً المفكر الإيطالي بندتو كروتشه في نطاق حديثه عن النظرية الأدبية، معتبراً أن الأجناس الأدبية لا توجد بينها فواصل مثلما تحدّث عنها ونظّر لها أرسطو قديماً. وهي الفكرة ذاتها التي تبنّاها الناقد نور ثروب فراي الذي "لم يعترف أصلاً بالحدود الفاصلة بين الأنواع الأدبية. فهو يرى أن الخيال الأدبي واحد ذو قوانين صارمة سواء في الملحمة أو القصة أو القصيدة أو المسرحية.. وهو يرى أن الموقف الأدبي هو الأساس وما التعبير سوى شكل من أشكال هذا الموقف:من الملحمة حتى الرقص، بل حتى المونولوج الذاتي الذي يدور بين المرء ونفسه، دون أن يسمعه أحد"[1].

كما نجد أيضاً الناقد الفرنسي رولان بارت "ينادي بإلغاء الحدود الموجودة بين الأجناس الأدبية، وتعويض الجنس الأدبي أو الأثر الأدبي بالكتابة أو النص. وبما أن النص يتحكّم فيه مبدأ التناص أو استنساخ الأقوال، وإعادة الأفكار، وتعدد المراجع الإحالية التي تعلن موت المؤلّف، فلا داعي للحديث عن الجنس الأدبي ونقائه وصفائه، مادام النص، من جهة أخرى، جماع نصوص متداخلة، وملتقى خطابات متنوعة ومختلفة من حيث التجنيس والتصنيف"[2]. وفي السياق ذاته ذهب موريس بلانشو إلى القول "ب"هلامية" الأنواع واستحالة تحققها لأن الكاتب مهما حاول الإخلاص لمقولة النوع فهو يكتب نصاً تتداخل فيه كلّ الأنواع وتتجاوز. وتبعاً لذلك فليست "الأنواع" سوى خدعة كلاسيكية آن الأوان لعدم تصديقها والعمل على تجاوزها"[3].

من هذا المنظور جاءت الدراسات المعاصرة لتنفذ الغبار مجدداً عن هذا الموضوع، طارحة بذلك فكرة تداخل الأجناس فيما بينها، حيث نجد "شعراً داخل الرواية، وحكايات داخل الشعر بلغة نثرية خالصة أو بلغة شعرية خالصة، ونجد قصصاً قصيرة مكتوبة بلغة شعرية خالصة، وشعراً مسرحياً، ومسرحاً شعرياً"[4]. ومن ثم أصبحت قضية الأجناس الأدبية مثيرة للجدل، لكونها أثارت موضوع القواعد والأسس والخصائص التي يتسم بها كلّ جنس أدبي. وهذا ما جعل هذا الموضوع يلقى الاهتمام والعناية من جديد، وتتناوله عقول المنظّرين والدارسين برؤى جديدة معاصرة تُراعى فيها مسألة التطورات الحاصلة على مستوى الوعي والفكر. وكذلك المتغيرات التي تطرأ على المجتمعات، بفعل التطور الزمني والاجتماعي والسياسي والاقتصادي والثقافي والحضاري. وهذه المتغيرات لها حضورها الفعّال في إنتاج الأدب ضمن قوالب أدبية ينتجها هذا التطور الذي تشهده المجتمعات. في هذا الشأن يقول الباحث المغربي جميل حمداوي:"يعتبر الجنس الأدبي كذلك من أهم مواضيع نظرية الأدب، وأبرز القضايا التي انشغلت بها الشعرية الغربية والعربية على حدّ سواء، لما للجنس الأدبي من أهمية معيارية وصفية وتفسيرية في تحليل النصوص، وتصنيفها، ونمذجتها، وتحقيبها، وتقويمها، ودراستها من خلال سماتها النمطية، ومكوناتها النوعية، وخصائصها التجنيسية"[5].

مفهوم الجنس الأدبي:

الجنس الأدبي مصطلح نظري نعني به شكلاً أدبياً يتضمّن نصاً من النصوص الأدبية التي تحتوي على مضامين لها صلة بواقع الإنسان، سواء كانت اجتماعية أو اقتصادية أو سياسية أو نفسية. يقول الناقد ماري شيفير:"هوية جنس ما هي، بصورة أساسية، هوية مصطلح عام مماثل مطبق على عدد من النصوص يمكن أن يكون هذا "التعميد" جماعياً وواحداً بالنسبة لكلّ طبقة (هذه هي حالة الطبقات المشكلة والتي حدّدت هويتها في الماضي، مثلاً، جنس الرواية التعليمية) أو فردياً غالباً ويكون عندئذ متعدداً(هذه هي حالة عنوان الرواية، بطريقة مثالية، الذي هو وقبل كلّ شيء عنصر مرافق للنص، أي أن فعل التعميد يرتبط دائماً بعمل فردي"(6). ومن ثم فإن مصطلح الجنس هو ذلك المصطلح الذي ينحو نحو احتواء جلّ النصوص الأدبية التي ألّفها أصحابها في عصور مختلفة وحقب زمنية متعددة، والتي صُنِّفت بعد ذلك وفق أنواع معينة تعارف عليها النقاد والعلماء كالشعر، والمسرحية، والملحمة، والحكاية، والخرافة، والأسطورة، والرواية، والقصة... وهذه الأسماء التي اتفق عليها النقاد بقيت محافظة على دلالاتها الفكرية في كونها تعني مجموعة من الأجناس الأدبية. في هذا الشأن يَعتبر الباحث محمد غنيمي هلال أن الأجناس الأدبية يراد بها تلك "القوالب الفنية الخاصة التي تفرض بطبيعتها على المؤلّف إتباع طريقة معينة. فمثلاً يتبع المؤلّف طريقة خاصة حيث يعالج في شكل تمثيلي نفس الموضوع الذي يعالجه آخر في قالب خطابي. وتُستخدم هذه الأجناس في تقسيم الإنتاج الأدبي إلى فروع"(7). أي أن الجنس الأدبي هو بمثابة قالب فني يتخذه الأديب أداة ليعبِّر به عن قضية ما أو موضوع من المواضيع الحياتية للمجتمع. بمعنى أن الأديب/أو المبدع يختار القالب القصصي أو الروائي أو المسرحي أو الشعري أو الملحمي...، ليطرح فكرته ويعالج موضوعه بطريقة فنية وجمالية. وهذا القالب المختار، له أسسه وخصائصه ومميزاته الخاصة به والتي يجب على الأديب مراعاتها أثناء مرحلة الإبداع.

ومن ثم يمكننا القول إن الجنس الأدبي "يُعدّ مبدأ تنظيمياً للخطابات الأدبية ، ومعياراً تصنيفياً للنصوص الإبداعية، ومؤسسة تنظيرية ثابتة، تسهر على ضبط النص أو الخطاب، وتحديد مقوماته ومرتكزاته، وتقعيد بنياته الدلالية والفنية والوظيفية من خلال مبدأي:الثبات والتغير"(8).

الأصول والمؤثرات:

يمثّل كتاب(فن الشعر) لأرسطو أول كتاب يتطرّق بشكل مباشر إلى قضية تصنيف الأدب وتقسيمه إلى أجناس معينة، والتي حدّدها أرسطو في ثلاثة أجناس كبرى هي:الشعر الغنائي، الشعر الملحمي، الشعر الدرامي، ومن هذه الأجناس تفرّعت أنواع أخرى، نتجت بفضل التطور والتغير الذي حصل لهذه الأجناس الرئيسية. من منطلق أن كلّ "نوع من الأنواع الأدبية يتطور، أي أنه بعد عصر بدائي تختلط فيه الأنواع ولا تتحدّد يأخذ كلّ نوع في التميز والاستقلال عن جيرانه الذين كانوا مختلطين به اختلاطاً تاماً، ثم يتكوّن ويحي حياته الخاصة متدرجاً حتى يصل إلى درجة النضج والكمال حتى ينتهي أمره إلى الضعف والانحلال"(9). وتقسيم أرسطو لهذه الأجناس وتصنيفها جاء من خلال الدراسات والأبحاث التي قام بها على بعض نتاجات الشعراء الإغريق:اسخيلوس، سوفوكليس، يوربيدس، أرستوفانيس، هوميروس وهزيود....

فأعمال هؤلاء الشعراء، هي التي مكّنت أرسطو من اكتشاف واستنباط الأجناس الأدبية التي ذكرها في كتابه(فن الشعر). يقول الباحث زبير دراقي مؤكّداً على أسبقية الفيلسوف الإغريقي لمعالجة فكرة الأجناس

الأدبية:"وقد اعتدّ أرسطو قديماً في كتابه فن الشعر، بدراسة الأجناس واعتبرها كائنات حية تنشأ وتنمو ثم تستقر عند اكتمال نموها. وقد توصل إلى تحديد أسسها العامة في شكل قواعد فنية صارمة بقيت صالحة ومتبعة من قبل الشعراء والكتّاب المبدعين إلى غاية القرن الثامن عشر"(10). وعليه فإن موضوع الأجناس الأدبية يعود أصلاً إلى العصر الإغريقي، حيث ارتبط ارتباطاً شديداً بالمعلّم الأول(أرسطو) الذي أولاه أهمية كبيرة في كتابه(فن الشعر) الذي هو عبارة عن دليل فكري يتضمّن وجهات نظره الفكرية وتصوراته المفاهيمية والمعرفية عن الأجناس الأدبية التي استنبطها من خلال قراءاته وتأملاته لأعمال الشعراء الإغريق الذين ذكرناهم آنفاً. والتي ساعدته على استخراج أهم الأجناس الأدبية التي ذكرها في كتابه السابق الذكر.

الأجناس الأدبية الشعرية:

حدّد أرسطو ثلاثة أجناس رئيسية تمخضت عن الشعر عموماً، وهي الشعر الغنائي، الشعر الدرامي، الشعر الملحمي. وهذه الأجناس تُعدّ أجناساً أساسية في منظومة الإبداع الأدبي، لكونها قوالب أدبية اختارها الشعراء لتجسيد آرائهم وأفكارهم، ومعالجة مواضيعهم المستنبطة من محاكاة الواقع.

1.الشعر الغنائي:

هو شعر وجداني، ذاتي يتغنّى به الشاعر ويعبّر من خلاله عن أحاسيسه ومشاعره، لذلك اعتبره بيلينسكي "في الأغلب إبداع ذاتي، داخلي التعبير عن الشاعر نفسه"(11). كما يعبّر من جهة أخرى عن وجدان المجتمع وأحاسيس ومشاعر أفراده تجاه الحياة والكون. وفي هذا المجال أكّد هيغل "على أن الدافع الأساسي لظهور الشعر الغنائي مردّه الحاجة إلى التعبير عن الذات وإدراكها عبر بوح النفس واندفاعها"(12)، أي أن الشعر الغنائي شعر وجداني، وهو عبارة عن "فيض من الإحساسات الشخصية، موضوعه شخصي، حيث يصف الشاعر حالاته النفسية أو بمعنى آخر ما يعبّر عنه بضمير المتكلم- أنا- ميدانه الأحلام والآلام والسرور. وموقف الشاعر هنا سلبي بمعنى أن الأحداث تؤثّر فيه، وليس هو المؤثر في الأحداث"(13). وهذا الشعر رفضه أرسطو ولم يعطيه أهمية كبيرة في تنظيراته، وهذا باعتباره شعراً ذاتياً يفتقد للموضوعية.

في حين نجد أفلاطون اهتم به وجعله في المقام الأول، لكونه يمجّد الآلهة ويساهم في بناء الجمهورية، ونشر الأخلاق والفضيلة. وإضافة إلى ذلك فإن الشعر الغنائي هو جنس أدبي رئيسي قوامه القصيدة والمقطعة. ويعتقد أنه أقدم الأجناس الأدبية، اتصلت نشأته بالغناء في معظم التقاليد الأدبية. يقول الباحث أحمد عتمان في هذا الشأن: "ولعلّ الشعر الإغريقي الغنائي يعود في أصوله القديمة- مثل الشعر الملحمي والتعليمي- إلى تراث شعري قديم وموروث. بل ربما يعود إلى حضارة كريت المينوية ذاتها. فطبقاً لما يقوله الإغريق أنفسهم في الأساطير كانت كريت مهد فن الرقص. فعلى جبل ديكتي علمت الربة ريا- زوجة كمرنوس والد زيوس- جماعة الكوريتيس هذا الفن، وكانت رقصاتهم الصاخبة هي- كما تحكي الأسطورة- التي أنقذت الطفل الرضيع زيوس من الهلاك على أيدي أبيه كمرنوس الذي كان ينوي ابتلاعه خوفاً من النبوءة التي أنذرت بأن أحد أبنائه سيخلفه على عرش السماء"(14).

وعلى الرغم من أنه كان في بداية نشأته يتوجه، في جزء غير يسير منه، إلى الجمهور ويسعى إلى الاستجابة لذوقه واهتماماته، فقد بات يغلب عليه انصراف الشاعر للتعبير عن ذاته، وهو لهذا جنس أدبي ذاتي وجداني يعكس ويجسّد الأحاسيس والمشاعر. يقول عز الدين إسماعيل:"أما الشعر الغنائي- lyric- وهو يمثّل الشعر الذاتي- فهو مرتبط في الأصل بالغناء والموسيقى والعاطفة. ولكن هذا النوع قد تطور مع التطور الطبيعي

للحضارة، ودخل فيه عنصر التفكير والعقل"(15). أي أن الشعر الغنائي الذي ارتبط عند ظهوره بالغناء والموسيقى، تطور بعد ذلك بتطور المجتمعات وتطور الفكر والوعي. فأصبح مرتبطاً بمستوى التفكير الذي وصلت إليه المجتمعات، التي راحت تعكس مستوى وعيها وتفكيرها في شعرها ليكون قالبها التعبيري عن فكرها ووعيها، وأحاسيسها ومشاعرها وأحلامها وتصوراتها الفكرية تجاه الحياة.

2.الشعر الملحمي:

أما بالنسبة للشعر الملحمي فيعتبره الناقد بيلينسكي بأنه "في الأغلب شعر موضوعي، خارجي في علاقاته مع نفسه، وفي علاقاته مع الشاعر وقارئه"(16). إنه شعر قصصي يعتمد في الأساس على تصوير الوقائع والأحداث التي وقعت فعلاً، والتي قادها أبطال وشخصيات عظيمة كان لها دور كبير في هذه الأحداث والوقائع. أي أن الملحمة هي "قصة شعرية لبطولات قومية يمتزج فيها الخيال بالواقع، والأسطورة بالحقيقة، اختلاطاً شديداً، وهي في أحداثها وأفكارها مزيج من الخوارق والحقائق الدينية والروحية والاجتماعية، التي تمتزج جميعاً لتنشئ آخر الأمر هذا الذي يمكن أن نسميه "تاريخاً ملحمياً" إن صح هذا الوصف..."(17). فهذا النوع الملحمي الذي يعتمد أساساً على التصوير القصصي في ذكر مآثر وبطولات الشخصيات العظيمة التي كان لها دور مركزي ومؤثر في المجتمع، إنّما يهدف بالأساس إلى التأريخ لهذه الأحداث والشخصيات التي تركت بصماتها على مسرح التاريخ. أي أن الملحمة تتناول "موضوعات متنوعة لا الأساطير والخرافات وحدها بل أيضاً الأحداث التاريخية والقداسات وقصص الحيوان الخ..."(18). وانطلاقاً من هذه الغاية جاء تعريف الملحمة ليؤكّد على أنها "عمل قصصي، له قواعد وأصول، يُشاد فيه بذكر الأبطال والملوك وآلهة الوثنيين، ويقوم على الخوارق والأساطير، وقد يكون شعراً كالإلياذة عند الإغريق، والشاهنامة عند الفرس، وقد يكون نثراً كسيرة عنترة"(19).

هذا التعريف جاء ليحدّد الشكل الصحيح للملحمة، بعدما تحدّث عنها النقاد في عدّها قصة أو قصيدة شعرية بناء على تحديد أرسطو لها، بعدما اعتمد على ملحمتي هوميروس:(الإلياذة والأوديسا). وعليه فإن أرسطو في تقنينه للملحمة، إنّما اعتمد على هذين النموذجين في ضبط القواعد وحصر الخصائص المحدّدة لهذا النوع. وضمن هذا الجنس الملحمي نستطيع أن ندرج العديد من النماذج القصصية التي تركت أثراً كبيراً، نظراً للمضامين التي عالجتها في ثناياها، كملحمة جلجامش(في الحضارة البابلية) التي تتطرّق إلى قضية الموت والخلود، وملحمة الشاهنامة(الفارسية) وهي للفردوسي، وتتحدث عن صنائع وبطولات بعض الملوك الفارسين أمثال الملك كيوميرث والملك منوجهر والملك حمشيد. إضافة إلى ملحمة المهابهارتا(الهندية) وهي تعالج الحرب التي دارت بين قبائل بهارتا. وكذلك ملحمة الرامايانا(الهندية) فهي الأخرى تتناول مغامرات وبطولات راما. هذا دون أن ننسى ملحمة الإنيادة لفرجيلوس(الرومانية) والتي جاءت محاكية لإلياذة هوميروس من حيث تناولها لنفس المضمون الذي عالجه هوميروس في الأوديسا.

3.الشعر الدرامي:

إنه الشعر الذي يعتمد على التمثيل، أي التجسيد على خشبة المسرح. وقد عَدّه أرسطو شعراً موضوعياً، واهتم به اهتماماً كبيراً لأنه يعكس الحقائق الاجتماعية والنفسية والوقائع الحياتية بصورة موضوعية، أي أنه يحاكي الواقع بشخصياته وأحداثه في صورها الثلاث:

1.كما هي.

2.ممّا هي عليه.

3.كما ينبغي أن تكون.

هذه هي المحاكاة الفعلية التي تحدّث عنها أرسطو في خضم حديثه عن نشأة الفن والأدب. وعند دراسته للنتاج الدرامي لشعراء الإغريق، استطاع أن يستخرج من هذه النتاجات المسرحية أنواعاً أخرى تجلّت في

التراجيديا(المأساة) والكوميديا(الملهاة) والفارس والمسرحية الساتيرية. في هذا الصدد يذكر الباحث شفيق البقاعي في كتابه الموسوم ب:(الأنواع الأدبية مذاهب ومدارس) نشأة المأساة والملهاة، إذ يقول:"ولقد نشأت المأساة في الأصل ارتجالاً(هي والملهاة: فالمأساة ترجع إلى مؤلّفي الديثرمبوس(*)، والملهاة ترجع إلى مؤلّفي الأناشيد الأحليلية(**) التي لا تزال يتغنّى بها في كثير من المدن حتى اليوم) ثم نمت شيئاً فشيئاً بإنماء العناصر الخاصة بها، وبعد أن مرّت بعدة أطوار ثبتت واستقرت لما أن بلغت كمال طبيعتها الخاصة"(20).

ومن ثم أصبحت المأساة/التراجيديا تمثّل جنساً مسرحياً قائماً بذاته، ففيها تتم محاكاة شخصيات عظيمة من طبقة النبلاء، أو من الطبقة الارستقراطية، وفيها تتعرّض إلى تصوير البطل المأسوي في تحديه لقوى غيبية أو ميتافيزيقية أو للقدر أو الآلهة، مثلما حدث لأوديب الذي دخل في صراع حاد مع الآلهة من أجل التصدي للنبوءة التي صدرت عنها، والتي تمثلت في قتل أوديب لوالده الملك لايوس والزواج من أمه الملكة جوكاستا عن طريق الخطأ.

فالمأساة تعتمد على الحس المأسوي للبطل الذي يتحوّل من السعادة إلى الشقاء، وينتقل من الجهل إلى المعرفة، أي بالاعتماد على التحول والتعرف. وعلى ضوء هذه الخصائص المأسوية وطبيعتها التي تقوم على محاكاة الشخصيات البطولية يتم التطهير(الكتارسيس)Catharsis من عاملي الشفقة والخوف.

وبناء على هذه المواصفات والخصائص التي امتازت بها المأساة، عرّفها أرسطو بأنها:"محاكاة لفعل جاد تام في ذاته، له طول معين، في لغة ممتعة لأنها مشفوعة بكلّ نوع من أنواع التزيين الفني. كلّ نوع منها يمكن أن يرد على انفراد في أجزاء المسرحية، وتتم هذه المحاكاة في شكل درامي، لا في شكل سردي، وبأحداث تثير الشفقة والخوف، وبذلك يحدث التطهير من هذين الانفعالين"(21).

أما بالنسبة للكوميديا فقد عرّفها أرسطو بأنها "محاكاة لفعل هزلي ناقص.. يحصل به تطهير المرء بالسرور والضحك من أمثال هذه الانفعالات"(22). فالكوميديا تعمد إلى محاكاة الشخصيات المنحطّة أو الشريرة في المجتمع، عكس التراجيديا التي تجنح نحو محاكاة الشخصيات الخيّرة والفاضلة من الطبقات النبيلة. وإذا كانت "التراجيديا غايتها التطهيرCatharsis عن طريق إثارة الشعور بالإشفاق والخوف، فإن الكوميديا غايتها أيضاً التطهير والتهذيب عن طريق النقد والسخرية والتهكم، والإضحاك"(23).

بروز أجناس أدبية جديدة:

إنّ ما يميّز الأجناس الأدبية القديمة، أنها اعتمدت في صياغتها على الشعر، سواء بالنسبة للغنائية أوالملحمة أو الدراما. وهذه الأجناس التي ذكرها أرسطو كانت موجودة بالفعل والممارسة، حيث استنبطها بعد دراسته واطلاعه على أعمال الشعراء الإغريق. ولكن مع تطور العصور، وتغيّر المجتمعات، وأيضاً نتيجة لبروز المدارس الأدبية والنقدية التي جاءت كحتمية للتطور، ظهرت أجناس جديدة كالقصة، والأقصوصة، والرواية، والمسرحية، والقصيدة الشعرية. وحتى هذه الأجناس تفرّعت عنها أنواع أخرى. كلّ نوع له خصائص معينة، استنبطها الدارسون من خلال مدارستهم لهذه الأنواع. هذا ما يؤكّده الباحث إبراهيم خليل في قوله:"ومن المعروف أن القرون:السادس والسابع والثامن عشر شهدت ظهور الكثير من الأنواع الأدبية الجديدة، التي برزت، بصفة أساسية، بوصفها تحولات لأنواع أخرى قديمة، كالملحمة التي تحولت إلى قصص الرومانس، والتراجيديا التي نشأت عنها الميلودراما والدراما البرجوازية، والكوميديا التي نشأت عنها فنون هزلية أخرى"(24).

فبالنسبة للقصيدة الشعرية نجدها عرفت تحولات عديدة وتغيرات كثيرة مسّت بنية ومعمارية القصيدة، سواء على مستوى الشكل أو المضمون، حيث لجأ الشعراء إلى إحداث تغييرات على مستوى القصيدة الشعرية بما يتناسب والتحولات الاجتماعية والسياسية والفكرية. وبناء على ذلك ظهرت أنواع شعرية جديدة منها:القصيدة الحرة، قصيدة التفعيلة، قصيدة النثر. والشيء نفسه ينسحب على المسرحية، فقد عرفت هي الأخرى بروز أنواع جديدة، فبعدما كانت قديماً(عند الإغريق) تُكتَب شعراً أصبحت تُكتَب نثراً. أي أصبح لدينا المسرحية الشعرية والمسرحية النثرية. وبعدما حدّد لنا أرسطو نوعان للمسرحية، وهما: التراجيديا والكوميديا، ظهر نوع ثالث يجمع ما بين هذين النوعين سمي بالتراجيكوميدي، إضافة إلى ظهور مسرحية الفصل الواحد، والكوميديا الدامعة، والكوميديا السوداء... وغيرها من الأنواع المسرحية التي ظهرت تباعاً عبر مختلف العصور.

أما بالنسبة للقصة، والأقصوصة، والرواية فقد ساهمت بدورها في تفعيل الحياة الأدبية من خلال التطرق إلى مختلف القضايا الإنسانية، سواء كانت سياسية، أو اجتماعية، أو اقتصادية، أو ثقافية، أو حضارية. وهذه الأجناس الأدبية ظهرت نتيجة المتغيرات التي عرفتها العصور والحقب الزمنية، والتطور الذي مسّ الفكر الإنساني عموماً. يقول محمد غنيمي هلال مؤكّداً على صفة التغير التي تحصل للأجناس الأدبية:"على أن نلحظ أن هذه الأجناس الأدبية غير ثابتة. فهي في حركة دائبة بها تتغير قليلاً في اعتباراتها الفنية، من عصر إلى عصر، ومن مذهب أدبي إلى مذهب أدبي آخر. وفي هذا التغيير قد يفقد الجنس الأدبي طابعه الذي كان يعدّ جوهرياً فيه قبل ذلك. فقد كانت المسرحية في النقد الكلاسيكي شعراً، ثم صارت في العصر الحديث نثراً. وكان للملحمة وزن خاص بها لا ينبغي أن تتعداه فيما يراه "أرسطو":"والتجربة تدلّنا على أن الوزن البطولي هو أنسب الأوزان للملاحم. ولو أن امرأ استخدم في المحاكاة القصصية وزناً آخر أو عدة أوزان لبدت نافرة، لأن الوزن البطولي أكثرها رصانة وسعة، ولهذا يتلاءم مع الكلمات الغريبة والمجازات كلّ التلاؤم". وقد صارت الملحمة بعد ذلك نثراً، قبل أن تموت في العصر الحديث"(25). فعنصر التغير والتطور هو السمة الأساسية الذي مسّ/يمسّ الأجناس الأدبية، وجعلها تعرف قفزة نوعية كبيرة من حيث التغيرات التي حدثت على مستوى كلّ جنس أدبي، سواء على مستوى الشكل أو المضمون.

نظرة جديدة إلى موضوع الجنس الأدبي:

نتيجة للتداخل والتقارب الذي حصل بين بعض الأجناس الأدبية، خاصة بعد التطور والتحول الذي حصل لهذه الأجناس، والذي أفضى إلى بروز أجناس أدبية جديدة، خرج بعض الأدباء والنقاد برؤى جديدة وأفكار حديثة متعلّقة بموضوع الأجناس الأدبية، معتبرين أن هذا الموضوع تجاوزه الزمن، ولم تصبح له أية أهمية وقيمة فعلية من حيث تصنيف الأجناس، وذكر خصائص وأسس كلّ جنس على حدة. لكون أن الأجناس الأدبية لم تعد هناك فوارق بينها، بعدما حصل تداخل فيما بينها. هذا ما يؤكّده زبير دراقي في قوله:"أما في العصور الحديثة، فقد تغيّرت النظرة إلى الأجناس وقواعدها الجاسئة التي كانت تمنع كلّ اختلاط بينها. وكم من جنس أدبي أصابه التغير في اعتباراته الفنية إلى حدّ فقدان، أحياناً، خاصيته الجوهرية"(26).

وبناء على هذا التغير الذي حصل للأجناس الأدبية، دعا بندتو كروشه "الناقد أن لا يحفل سوى بعاطفة الشاعر في صورتها الغنائية. وهو في نظره أن المسرحيات والقصص يجب أن تقرأ على أنها مجموعة نصوص غنائية تشف عن مشاعر فردية. وقيمتها في تصوير هذه المشاعر. أما الحدث الدرامي وتصوير الشخصيات، والخلق، والوحدة الفنية، وما إليها من الخصائص الفنية للمسرحية أو القصة، فلا قيمة لها عنده، وهو في نظرته هذه يمحو الفروق بين الأجناس الأدبية"(27). أي أن كروتشه لا يولي أهمية لفكرة الأجناس

الأدبية، على اعتبار أن هذه الأخيرة لا توجد بينها فوارق ولا حدود تُذكر، حيث أصبحت متداخلة فيما بينها. و"إذا كان لابد من دراستها منفصلة فليكن ذلك من أجل الفائدة العملية وحدها"(28).

أما الناقد موريس بلانشو فقد دعا هو الآخر إلى "تحرير الأدب من كلّ قانون بما في ذلك قانون التجنيس، مؤكّداً أن الأدب يكمن جوهره في تجنبه لكلّ تحديد جوهري"(29). أي الاهتمام بالمضمون الذي يحتويه الأدب، وعدم الانشغال بالشكل أو القالب. لأنها قضايا غير مجدية، تعيق الأدب عن تأدية مهامه الأساسية ولا تساهم في تطوره وازدهاره.

خلاصة القول:

ومن ثم نخلص إلى أن موضوع الأجناس الأدبية شهد تجاذبات عديدة بين النقاد والمنظّرين، وردود أفعال متباينة بين جلّ المتخصصين، منذ العصر الإغريقي حتى عصرنا الحالي، فقد عرف نقاشات كثيرة، وآراء مختلفة حاولت التطرق إليه من زوايا متعددة، سواء على مستوى خصائص كلّ جنس، أو على مستوى التداخل والتشابه الحاصل بين هذه الأجناس. ولا زالت هذه النقاشات متواصلة بين مختلف الباحثين والمنظّرين، لكون أن العديد من الكتّاب تمردوا على الأجناس الأدبية، ولم يحترموا خصائصها وسماتها، حيث عمدوا في الكتابة الإبداعية إلى المزج بين عدة أجناس أدبية. وهي من نتائج مرحلة التجريب الإبداعي الذي جاء مع مطلع القرن العشرين. فأصبحت عدة أجناس متداخلة فيما بينها داخل جنس أدبي واحد، مثلما حدث للرواية الجديدة والمسرح المعاصر. وبالتالي فإن موضوع الأجناس الأدبية لا زال يطرح إشكالاً بالنسبة للنقاد والمنظّرين. ممّا يبيّن مدى أهمية هذا الموضوع ضمن النظرية الأدبية بشكل عام.

الهوامش:

1. حنا عبود: من تاريخ الرواية، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق2002 ص23(عن الموقع الالكتروني للاتحاد:www.awu-dam.org).
2. جميل حمداوي: دراسات في النقد الروائي بين النظرية والتطبيق، دار نشر المعرفة، الدار البيضاء(المغرب)2013، ص.51
3. سعيد يقطين: قضايا الرواية العربية الجديدة(الوجود والحدود)، منشورات الدار العربية للعلوم ناشرون(لبنان)/منشورات الاختلاف(الجزائر)، ط01/2012 ص.78
4. شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي(دراسة في سيكولوجية التذوق الفني)، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت2001، ص315/.316
5. جميل حمداوي: دراسات في النقد الروائي(مرجع سابق)، ص.45
6. ماري شيفير: ما الجنس الأدبي، تر: غسان السيد، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق(سوريا)1997 ص53/.54
7. محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، دار العودة، بيروت(لبنان)1987 ص.25
8. جميل حمداوي: دراسات في النقد الروائي(مرجع سابق)، ص.45
9. لابي سي فانسو: نظرية الأنواع الأدبية، تر: حسن عون، مطبعة روايال، الإسكندرية، مصر(دت) ص.28
10. زبير دراقي: محاضرات في الأدب المقارن، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر1992 ص.34
11. مجموعة من الكتّاب الروس: المدخل إلى علم الأدب، تر:أحمد علي الهمداني، دار المسيرة للنشر والتوزيع، الأردن، ط02/2010 ص.101
12. هيغل: فن الشعر، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت(لبنان)، ط01/1981 ص.232

13.لابي سي فانسو: نظرية الأنواع الأدبية (مرجع سابق)، ص.23

14.أحمد عتمان: الشعر الإغريقي تراثاً إنسانياً وعالمياً، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت1984 ص.99

15.عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه، دار الفكر العربي(مصر)، ط1965/03 ص117.

16.مجموعة من الكتّاب الروس: المدخل إلى علم الأدب(مرجع سابق)، ص100.

17.طلال حرب: أولية النص(نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت(لبنان)، ط1999/01ص.180

18.أرسطو: فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، منشورات مكتبة الأنجلومصرية، القاهرة(مصر)1989ص.95

19.مجموعة من المؤلّفين: الأدب والأنواع الأدبية، تر: طاهر حجّار، طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق(سوريا)، ط1985/01 ص261.

(*).الديثرمبوس: هو نوع من الشعر له وزن ضعف وزن طراغوديا يُذكَر فيه الخير والأخلاق الكلية المحمودة والفضائل الإنسانية ولا يُقصد به مدح ملك معلوم ولا إنسان معلوم، لكن تُذكر فيه الخبرات الكلية.

(**).الأحليلية: نسبة إلى الاحليل "آلة التناسل في ذكور الحيوان" ورمز الكلمة يعود إلى القوة الإنتاجية في الطبيعة. وكان يحتفل بها سكان آسيا الصغرى. وهو إله الخصب في البساتين والقطعان. ويرى أرسطو أن الأصل في الملهاة يمكن أن يرد إلى الأناشيد الأحليلية الواسعة الانتشار في يونان.

20.شفيق البقاعي: الأنواع الأدبية (مذاهب ومدارس في الأدب المقارن)، مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر، لبنان، ط1985/01 ص60.

21.أرسطو: فن الشعر(مصدر سابق)، ص.95

22.محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت(لبنان)، ط1982/01 ص.89

23.إبراهيم خليل: في نظرية الأدب وعلم النص، الدار العربية للعلوم/ناشرون(لبنان)، ط2010/01، ص.17

24.المرجع نفسه، ص15.

25.محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن (مرجع سابق)، ص.138

26.زبير دراقي: محاضرات في الأدب المقارن(مرجع سابق)، ص34.

27.محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن (مرجع سابق)، ص136.

28.إحسان عباس: فن الشعر، دار الشروق، عمان (الأردن)، ط1996/01، ص31.

29.إبراهيم خليل: في نظرية الأدب وعلم النص (مرجع سابق)، ص25.

المصادر والمراجع:

أ/العربية:

01.أحمد عتمان: الشعر الإغريقي تراثاً إنسانياً وعالمياً، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.1984

02.إبراهيم خليل: في نظرية الأدب وعلم النص، الدار العربية للعلوم/ناشرون(لبنان)، ط01/.2010

03.إحسان عباس: فن الشعر، دار الشروق، عمان (الأردن)، ط01/.1996

04.جميل حمداوي: دراسات في النقد الروائي بين النظرية والتطبيق، دار نشر المعرفة، الدار البيضاء(المغرب).2013

05.زبير دراقي: محاضرات في الأدب المقارن، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.1992

06.حنا عبود: من تاريخ الرواية، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق2002(عن الموقع الالكتروني للاتحاد:www.awu-dam.org).

07.طلال حرب: أولية النص(نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت(لبنان)، ط01/.1999

08.محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت(لبنان)، ط01/.1982

09.محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، دار العودة، بيروت(لبنان). 1987

10.سعيد يقطين: قضايا الرواية العربية الجديدة(الوجود والحدود)، منشورات الدار العربية للعلوم ناشرون(لبنان)/منشورات الاختلاف(الجزائر)، ط01/. 2012.

11.عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه، دار الفكر العربي(مصر)، ط03/. 1965.

12.شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي(دراسة في سيكولوجية التذوق الفني)، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت. 2001

13.شفيق البقاعي: الأنواع الأدبية(مذاهب ومدارس في الأدب المقارن)، مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر، لبنان، ط1985/01.

ب/المترجمة:

01.أرسطو: فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، منشورات مكتبة الأنجلومصرية، القاهرة(مصر). 1989

02.لابي سي فانسو: نظرية الأنواع الأدبية، تر: حسن عون، مطبعة روايال، الإسكندرية، مصر(دت).

03.هيغل: فن الشعر، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت(لبنان)، ط01/. 1981.

04.ماري شيفير: ما الجنس الأدبي، تر: غسان السيد، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق(سوريا). 1997

05.مجموعة من المؤلّفين: الأدب والأنواع الأدبية، تر: طاهر حجّار، طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق(سوريا)، ط01/ 1985.

06.مجموعة من الكتّاب الروس: المدخل إلى علم الأدب، تر: أحمد علي الهمداني، دار المسيرة للنشر والتوزيع، الأردن، ط2010/02.

وجهات النظر

في روايات محمد زفزاف

الدكتور عباس . ك. ب.
ولاية كيرلا، الهند

"وجهات النظر"[1] هي تقنية سردية خاصة يتبعها الروائيون في معظم الأحيان، بحيث يتموضع الروائي حسب تقنية وجهة النظر ، بشكل ما، في وعي إحدى الشخصيات، ليكشف لنا الواقع، الذي لا ينظر إليه حينئذ نظرة موحدة، وإنما من زاوية معينة، إن هذا الإستعمال لتعبير (وجهة النظر) الذي ساهم في تأسيسه دون شك، جورج بلان بفرنسا، في دراسته الهامة حول ستاندال، قد يغفل عدة عناصر (من مكونات) هذا المفهوم، إن مفهوم وجهة النظر يحيل فعلا على مجموعة المشاكل التي تثيرها علاقات الراوي بما يحكيه، وعلاقاته بقارئه"2. "إن نظريات وجهة النظر (أو الأوضاع السردية) قد تتابعت وتجددت منذ بداية هذا القرن، خاصة في إنجلترا والولايات المتحدة وألمانيا"3. إن مصطلح "وجهة النظر" يأخذ دلالات متعددة قد تكون موقفا ورؤية للعالم والحياة والانسان، وقد يعني "العلاقة بين المؤلف والراوي وموضوع الرواية[4]".

"وقد يخرج مصطلح وجهة النظر للدلالة على الموقف العقلي أو السياسي، أو الاتجاه الديني أو الاجتماعي للكاتب"[5] وقد حصر نورمان فريدمان(NormanFriedman) وجهات النظر فيما يلي[6]:

1) المعرفة المطلقة للراوي المرسِل: هذا الراوي لا تنفصل وجهة نظره عن المؤلف، بقدراته غير المحدودة وتدخله في القصة.

2) المعرفة المحايدة : إن الراوي في هذه الرؤية يلزم الحياد ولا يتدخل، ولكن الأحداث تعرض من وجهة نظر لا تأثير للشخصيات فيها.

3) الأنا الشاهد : يتولى الراوي سرد القصة، ولا يأخذ موقع الشخصيات لكنه يستخدم ضمير المتكلم في إيصال الأحداث للمتلقي.

4) الأنا المشارك : يكون الراوي شخصية محورية في القصة.

5) المعرفة المتعددة : تتعدد فيها الرواة وتعرض القصة من وجهة نظر الشخصيات.

---

[1]) يقول الكاتب المصري عبد العزيز الموافي تحت عنوان "الخطاب ووجهة النظر مفهومان أساسيان في نظرية السرد". "أثناء عملية السرد عادة ما يقوم السارد باختراق وعي شخصياته، باعتباره كلي المعرفة في معظم الأحيان . ويمكن لنا أن نعين أهم ملامح السرد، والذي يتمثل في مفهوم "وجهة النظر "عن طريق شاهدين أساسيين، يتمثلان في كلمتي "منظور "Perspective و "بؤرة "Focus : من يري ؟ ومن أي موقع ؟
لذا فإننا نجد أنه من المهم الإشارة إلي أن مفهوم "وجهة النظر"هو مصطلح عابر للأجناس الفنية، إذ يمكن التماسه كعابر للنوعية في فنون عديدة : قولية - تشكيلية - مسرحية - سينمائية ... إلخ، ويتخذ هذا المفهوم أشكالاً عدة، تتناسب وطبيعة الفن الذي ينتمي إليه، لكنه - وبشكل عام - يمكن أن يخضع لتوصيف أنه "موقع للرؤية"، والمقصود بالرؤية هنا ليس الرؤية البصرية بل الرؤية الفنية. وتلك الرؤية هي التي تضفي علي الأعمال - في مختلف الأجناس - التفرد والعمق، أياً كانت طبيعة تلك الرؤية : بصرية - ذهنية - حركية. (انظر موقع الرسمي لمؤتمر أدباء مصر في الرابط التالي للمقالة الكاملة: (http://odabaamasr.blogspot.in/2008/12/blog-post_1947.html

[2]) د. مصطفى ناجي، نظرية السرد،منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، دار الخطابي للطباعة وللنشر،ط1، 1989، ص: 7

[3]) نفس المرجع، ص:7

4) جمال فوغالي، وجهة نظر في رواية "رمل الماية فاجعة الليلة السابعة بعد الالف"للروائي "واسني الاعرج"، مجلة نزوى، العدد السادس أبريل،1996، الرابط: http://www.nizwa.com/articles.php?id=313

5) فيصل مالك أكبر، الرواية الحديثة ونظرية وجهات النظر،مجلة النزوى،العدد الثالث والسبعون، الموقع: www nizwa.com، الرابط: http://www.nizwa.com/articles.php?id=4016

[6]) نفس المرجع.

6) المعرفة الأحادية : يحضر فيها الرواة، غير أنه يصب اهتمامه على شخصية محورية.

7) النمط الدرامي : وفيه تعرض أفعال الشخصيات وأقوالها، ويتم استيحاء أفكارها وعواطفها من خلال ما تتلفظ بها.

8) الكاميرا : وهي أن يعمل الراوي على نقل تفاصيل حياة الشخصيات وعرضها دون مراعاة للترتيب والتسلسل، والمنطق الداخلي هو الذي يربطها في سياق القصة.

يطبق الروائي المغربي محمد زفزاف هذه التقنية السردية التي تسمى بوجهة النظر في معظم رواياته بمساعدة لسان شخصيات مختلفة وفي بعض الأحيان يتدخل السارد مباشرة ويعبر عن وجهة نظره في قضايا مختلفة، ويقول الكاتب المغربي أحمد اليبوري في دراسته عن رواية "المرأة والوردة" لمحمد زفزاف "يجدر بنا في البداية أن نحدد الجنس السردي الذي تنتمي إليه (المرأة والوردة) من خلال الإشارة إلى خاصتين تتميز بهما الكتابة الروائية، وهما، من جهة ضرورة عرض شخصيات وأحداث متعددة ووجهات نظر متباينة، ومن جهة ثانية، توفير حد أدنى من الفضاء النصي للتمكن من تصوير الملامح الجزئية والمواقف العامة ومحاور الصراع على المستوين الداخلي والخارجي"[1]. وهذه الدراسة تسلط الأضواء على وجهات النظر المتباينة الواردة في روايات محمد زفزاف المختارة وهي "المرأة والوردة" و"أرصفة وجدران" و"محاولة عيش" و"الحي الخلفي" و "البيضة الديك" و "أفواه واسعة".

- <u>المسلم الحقيقي</u>

يعبر السارد عن وجهة نظره نحو المسلم الحقيقي، فالرجل المسلم الذي يتمسك بالقيم الدينية في رأيه وإن كانت بشرته سوداء هو أحسن من الرجل المسلم الأبيض الذي لا يتمسك بالقيم الدينية. ويعبر حميد بطل رواية "محاولة عيش" عن رأيه في صديقه السينغالي "لم يكن يعرف للرجل اسما، إلا أنه سنغالي أسود، الوحيد الذي لا يشرب في الباخرة ولا يأكل لحم الخنزير. البحار الوحيد الذي يصلي. كان البحارة الآخرون يتندرون به ويضحكون منه. لكن حميد كان يحبه. وبالرغم من سواده فهو مسلم حقيقي. أحسن من بعض المسلمين البيض الأثرياء الذين يعرفهم في المدينة. إنهم قساة. لا يشترون جرائده. فقط يشتمونه عندما يدخل المقهى عليهم صحفه"[2].

- <u>الحرية الكاملة في ميدان الشغل</u>

يود حميد بطل رواية "محاولة عيش" الحرية الكاملة في شغله مهما كان، وهنا وجهة نظر هذه الشخصية تظهر حينما يقول حميد أنه يحب حياة حرة ولا يود أن يحكمه أحد كرئيس في ميدان عمله، ولذا إنه يحب أن يكون ماسح أحذية، وما عليه أن يخضع لأي شخص في هذا العمل.

حميد يشتغل كبائع صحف ولكن كل يوم يشتمه رئيسه، وحينما زاد الشتم منه قال "كم تمنى أن يكون ماسح أحذية لأن حياة هؤلاء حرة، لم يتحكم فيهم أحد، على عكس هو، فقد كان يسمع الشتائم ويتلقى الصفعات من رئيسه"[3]

- <u>ضرب الأم عيب</u>

يشتم الأب والأم ولدهما حميد بطل رواية "محاولة عيش" حينما يقل عدد النقود التي يكتسبها يوميا، وهو عادة لا يتدخل في المحادثات التي تجري بينهما، وهو يعرف إذا تدخل في أي أمر سينهالان عليه ضربا وأمه

---

[1]) أحمد اليبوري، دينامية النص الروائي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، الرباط 1993، ص: 69.

[2]) محمد زفزاف، محاولة عيش،منشورات الجمل، بغداد 2005، ط 1، ص: 5.

[3]) نفس المصدر، ص 12.

دائما تشتم عليه حينما يقل عدد النقود من عمله ولكن لا يعارض أمه ولا يضربها كما يفعل أصدقاؤه عادة نحو أمهاتهم ولذا يُظهر السارد وجهة نطر في هذا السياق "هو ليس مثل أصدقائه من أبناء الحي الذي يضربون أمهاتهم حتى يسيل الدم من أنوفهن. كان يعتقد أن ذلك عيب ولا يرضى الله"[1].

- عن الثقافة

يقول زفزاف: "أتذكر هنا جملة من رسالة توصلت بها من العالمة الصينية "لي. تشن " تقول فيها : "يبدوا أن بلدكم جميل، لكنه فقير. لكني أقول إن فقرنا يتجلى في عدم الإهتمام بالثقافة ولن نتخلص من ذلك الفقر، الذي كاد أن يكون كفرا إلا بإتاحة الفرصة لهذا الجيل من المثقفين الشباب، حتى يقولوا بأن المغرب بلد حاضر وجميل وليس فقيرا، في ميدان الخلق والإبداع"[2]

ويعبر عن وجهة نظره نحو الثقافة "إن شعبا بدون ثقافة هو شعب ميت".

- الزواج

حميد هو البطل في رواية "محاولة عيش"، تطلب منه أمه أن يتزوج حينما كبر في سنه، ومنذ تلك الفترة قد شغل بال حميد عن سلبيات الحياة الزوجية وإيجابياتها ولكن تفائل في الزواج وسوف يعمل مثلما يفعل كل الناس، يتزوجون وينجبون ويحترمهم الجميع، بعد ذلك يلزمه أن يغير من سلوكه وسوف يتحدث بطريقة خاصة مثلما يتحدث الرجال المتزوجون، وسوف يكف عن ارتكاب على حماقات مثل تلك التي يرتكبها العزاب وخلال هذا السرد يقدم السارد وجهة نظره نحو الزواج على لسان زميل متزوج لحميد وفي رأيه الشخصي الزواج يأتي على صاحبه بالخير: "إذا تزوجت فسترى كيف أن الحياة تتغير. الزواج يدخل على صاحبه بالخير"[3]

- أصناف البشر في طريق العمل.

حميد بطل رواية "محاولة عيش" شاب طيب لا يتدخن ولا يشرب وحينما عزم على أن يكون بائع صحف في شركة توزيع الصحف، وفي يوم التحاقه بالشركة يسأله الرئيس هل هو يدخن أو يشرب الخمر وإلى ذلك وحينما رد حامد أنه لا يشرب ولا يدخن أن الرئيس يحذره من العالم الراهن وما فيه من الناس من الأجناس المختلفة على أساس وجهة نظره منه.

"مزيان أيضا، لكن هذا غريب. إن الحثالة أمثالك يكونون قد تعلموا هذه الأشياء (التدخين وشرب الخمر) قبل بلوغ العاشرة. لا علينا. إذا لم تكن قد تعلمت هذه الأشياء فالطريق أمامك مفتوحة. ستعرف كل أصناف البشر، اللصوص، الموظفين، الجنود الأمريكان، المومسات، إنه عالم كبير ينتظرك، ستحتك به بعد حين"[4].

- لحم الخنزير لا يقوي الجسم

في رواية "محاولة عيش" تجرى معركة بين الجنود الأمركيين بسبب شرب الخمر في بار "الأركاد" ويطرده الجرسون بضربهم بمكنسة وبمساعدة طباخ وكناس، وفي أيديهما مكنستان أخذ الثلاثة يلوحون بالمكنسات في الفضاء، فتشتت الأمركيون من جديد. وفي هذه المناسبة يعبر السارد وجهة نظره نحو قوة الأمركيين؛ في ضوء أن عمال البار استطاعوا لطرد الأمركيين منه.

---

1) نفس المصدر، ص: 25.
2) قاموس زفزاف للأدب العربي، عبد القادر الجموسي، منشورات عكاظ، الرباط،ط1،ص47.
3) محمد زفزاف، محاولة عيش،منشورات الجمل، بغداد 2005، ط 1، رقم الصفحة 73.
4) نفس المصدر، ص22.

"إن الأمريكيين ليسوا أقوياء الأجساد لأنهم يأكلون لحم الخنزير. يقال إن في لحم الخنزير دودة تنخر القوة الموجودة في الجسم"[1]؟

- المرأة هي التي تغير خلق الرجل

حميد بطل رواية "محاولة عيش" شاب طيب لا يغضب ولا يضرب أمه وأباه وإذا بدأت الأم أن تشتمه أنه يخرج البيت لترك الشجار بينهما وهكذا كان خلق حميد في بداية حياته ولكن على مر الأيام أخذ حميد يهتم مظاهر حياته ويزين شعره ومنظره وكذلك بدأ أن يغضب أمه حينما تشتمه ومن هناك تفهم أمه أن امرأة قد دخلت في نفس حامد والمرأة هي التي تغير خلق الرجال.

"إن هناك شيئا ما يدور في رأسه. لقد تغير كثيرا. فكرت أن الرجل عندما تتغير عادته، فإنما المرأة هي التي تفعل به ذلك. . . . ويضيف النص: "لكنها مع ذلك تريد أن تعرف كل شيئ. حشيت أن تكون هناك امرأة أخرى غير فيطونة. النساء حراميات، أحابيلهن كثيرة. لكن حميد لم يعد يصمت ويحنى رأسه مثل عجل. أصبح الآن يواجه أباه وأمه. يرفع عينيه في أعينهما. يسطيع أن يكذب بثقة"[2].

- وضيعة المواطن المغربي في المناطق العامة

يعبر محمد زفزاف عن وجهة نظره مما يعانيه المواطن المغربي في الدار البيضاء ويقول "وأقول لك إننا محظوظون في أوروبا أكثر مما نحن عليه هنا في الدار البيضاء. هنا تسيرنا أقلية بيضاء من المغامرين والقوادين وبائعي نسائهم. فيبنون الشركات ويستثمرون الأموال ويطردوننا من المقاهي والمراقص. يبرك البواب أو النادل الباب مشرعا في وجه الزبون الأوروبي بينما يقف في وجهك أنت ولا يقول "ممنوع" ولكنه يقول بأدب "معذرة. محجوز". وهكذا فلا مكان لك و لي في هذه المدينة الكبيرة إلا إذا كنت ذات بشرة بيضاء وتتكلم الفرنسية بطلاقة الباريسيين. وإذا استنجدت بشرطي ضربك على رأسك وقادك إلى المركز حيث تشم رائحة الوسخ والقذرة. وربما كلفت بتنظيف المركز من قيئ السكارى، كل هذا لأن الشرطة أميون جهلة، قادمون من البادية"[3].

- ثقافة جنسية لدى الحراس الأوروبين

في نظر الروائي إن لدى الحراس الأوربيين ثقافة جنسية بشعة، وأنهم يستغلون الفرص المتاحة لهم وأنهم يطردون الرجال الذين يمارسون الجنس مع الفتيات في الأماكن الخالية ويغتصبوهن في الوقت نفسه ويقول السارد محمد تجربته في أوروبا "(نزلنا في الصيف الماضي – كانت الساعة الرابعة ليلا- كنا ثملين - واقترحت باربارا في ذلك الجو اللطيف من نهاية الليل أن ننزل إلى البلاج وننام حتى الصباح – نشاهد شروق الشمس وننزع ثيابنا في الفجر لنستحم – وربما فعلنا ذلك الآن – أي في الساعة الرابعة بعد خروجنا من البايبرز مباشرة – الفكرة جميلة في حد ذاتها – جميلة ورائعة – انحدرنا جهة الشمال – وعندما أدركنا البلاج تمشنا قليلا وقبل واحدنا الآخر – وقفنا وأرخينا جسدينا ليسقطا في الرمل – أدركنا تعب قوي فقلت لباربارا بألا ننام هنا – نختفي عند النباتات – وقفت باربارا وهربت وسط النباتات – أخذت تحدث بفمها صوتا حيوانيا قريبا من بعض الطيور – فتشت عنها طويلا لكني لم أعثر عليها أعلنت عن نفسها – تمددنا عند جذع شجرة – رفعت روبها إلى بطنها وتخلصت من بنطلوني – بدأنا نفعل مثلا الآن – مثل الحشرات – فجأة انهال علينا ضوء البطارية – رفعت رأسها ورفعت رأسي – وجدنا الحارسين وهما يقهقهان – وقفت بصعوبة وظلت باربارا ممدة في مكانها فأرسل الحارس الجبان ضوء بطاريته بين فخذيها – كان يفتش عن شيء لم يره في حياته قط – خافت

---

[1]) نفس المصدر، ص: 53.

[2]) نفس المصدر، ص: 84.

[3]) محمد زفزاف، المرأة والوردة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007، ص:7

باربارا – طلب مني الجواز ولم يكن معي – قال اذهب هات الجواز واترك الفتاة – فهمت اللعبة وصعدت إلى فوق – اختبأت ورأيتهما يخفضان صوتهما ويطفئان ضوء بطاريتهما – أخذا يتعابان عليها مرارا – بعدها لم أستطع أن أرى باربارا)[1].

- **كل الأغنياء يستحقون السرقة**

في رواية "المرأة والوردة" يعبر شخصية جورج عن هذا الرأي، كل الأغنياء يستحقون السرقة، ويتخذ جورج مع أصدقائه السرقة وسيلة للعيش وحينما عرف ألان لصديقه جورج بفتاة يحاول جورج أن يسرقها "قال ألان إنها جميلة وغنية وتحب الحياة وهي التي كلمته أولا وقال جورج وهو ينظر إلي:

- لِم نسرقها؟
- قلت : لا أوافق. . . . إنها طيبة ولا تستحق ذلك. وقال جورج محتجا: أنت لا تصلح لنا إذن. ماذا نأكل وبأي شيء نذهب إلى المرقص ونجلس في المقهى. إنها غنية وتستحق ذلك. كل الأغنياء يستحقون السرقة. . قم أنت باستدعائها للرقص وأنا سأهتم بالحقيبة عندما تسكر"[2].

- **أوروبا عالم حر**

يقول السارد في رواية "المرأة والوردة" عن رأيه الشخصي عن أوروبا "لا أريد أن أحدثك عن حضارة أوروبا، ولا عن المقارنة بين هؤلاء وأولئك. ولكني فقط أريد أن أقول لك إنني أحب أوروبا. ولا أقول لك هذا إلا لأني وجدت لديك نفس الشعور. قلت لك أعرفها جيدا، وإذا كنت تحب المغامرة فهي ميدان خصب لها. إنك لا تستطيع بسهولة الحصول على ورقة خبير في السوق الأوروبية المشتركة، وبذلك تستطيع أن تتجول في أوروبا كلها ومعك ما تشاء من الجواهر أو المخدرات، وتستطيع أن تبيعها بسهولة وتعود إلى هنا لتضحك على العالم وعلى هؤلاء الناس اللئام المتكبرين الأميين. وإذا ما تكالبوا عليك تستطيع أن ترشي واحدا منهم، فيخلصك منهم بسهولة"[3].

- **قيمة الإله عند العرب.**

يوضح محمد زفزاف قيمة الإله عند العرب في رواية "المرأة والوردة" وذلك خلال الحوار الذي يجري بين السارد محمد والفتاة زوز الدنماركية.

المرأة – طيب. سأقول لك، لكن من أنت بدورك؟

أنا – عربي. وإذا أردت أن تعرفي شيئا آخر فاسألي وسأحاول أن أجيب بما فيه الإيضاح.

المرأة – لماذا بالضبط تريد أن تصير إلها؟

أنا – لأن الله له قيمة.

المرأة – هل ما يزال الله حيا عندكم ؟

أنا – نعم. وفي كل مكان. هو معنا أينما كنا.

المرأة – في السجن؟ وفي السعادة؟ وفي الشقاء؟.

أنا – نعم. حتى في الحرب والسلم وفي البرلمان وفي الأزقة وفي كل مكان.

المرأة – شيء غريب.

أنا – ليس غريبا ولا أي شيئ. هل أدركت الآن كم هو مفيد أن يصير الإنسان إلاه عندنا ؟"[4]

---

[1]) نفس المصدر، ص:39.
[2]) نفس المصدر، ص: 50.
[3]) نفس المصدر، ص: 9.
[4]) نفس المصدر، ص: 77.

- القراءة

أن بطل رواية "أرصفة وجدران" بو مهدي يشعر بأن العالم وأن الأشياء حوله كلها مهترئة ويجد الخلاص من هذا الهراء خلال القراءة ولكن في النهاية أنه يفشل أن يجد الحلول من حياته المملة بواسطة القراءة، وموقفه من القراءة يشير إلى نفسية المثقف المغربي في فترة ما بعد الإستعمار.

"آه الآلام ويا للفراغ ! أليس هناك في العالم شيء غير القراءة. حقا إنها عالم غريب. ولكننا في بعض الأحيان نعيش الغرابة والاغتراب في الواقع".[1]

- الموقف من البيت والكتب والأم :

حينما لا يجد بو مهدي، العزاء من المعاناة التي يواجهها، إنه يغضب ويثور ضد البيت والكتب و حتى أمه أيضا.

"طالما كان يشعر بثورات مريرة كالتي تصطف الآن على ضلوع قلبه المخشبة. يثور على كل شيئ، على هذه الغرفة. على الرفاق الضائعين على كل شيئ. على الكتب، وحتى على أمه التي تصيح. يثور على صوتها"[2].

- الموسيقى

إن الموسيقى يلعب دور الترياق لمعاناة شخصية بو مهدي في رواية أرصفة وجدران، وهو يقول "إن الموسيقى هي سلاح الأعزل الذي يواجه العالم بفرديته ووحدويته، إنه على كل حال يقاوم بعض الضغوط بطريقة ما". ويقول أيضا :(إن الاستماع إلى الموسيقى في بعض اللحظات يكون صلاة حقيقية تطهر من كثير من الآثام التي تحملني مسؤوليتها قوى خارجية لا شأن لي بها)

- الفن

سالم صديق بو مهدي، رسام وإنه يمتع عالمه الشاسع برسمه ويعبر بو مهدي عن وجهة نظره تجاه هذا الفن. "والفن إنما هو عطاء أنساني كبير. إنه أسمى ما يقدم الإنسان للإنسان. وإن تمارس الفن معناه إنك تؤنس الآخر. إنها تجربة منبعها السماء. إنها تجربة ترتفع عن الطين. عن الوحل. عن الشر المتأصل في الأرض"[3].

- الدين

إن بو مهدي يبحث عن الخلاص من معاناته النفسية بطريق شرب الخمر وممارسة الجنس. ولكن وفي بعض الأحيان مئذنة المسجد تذكره عن الدين والإله. "كانت مئذنة المسجد في الجهة القابلة هناك، تبدو كجذر ترابي مدبب. وخلف المئذنة قطيع من السحاب الأبيض، ضائع بلا هوية. لماذا لا أمارس الدين؟ هل صحيح أه إذا لم يكن هناك خلقناه؟ "[4].

- الموت والانتحار

في رأي بو مهدي إن الإنتحار يحدث في وقت الموت ويقول "هناك موت حقا. لكن من يستطيع أن يقول إن هناك شيئا اسمه الموت. موت ثابت أكيد. إني لأتذكر واحد يقول بأنه في لحظة الموت يحضر الإنتحار. تأتي فكرة الإنتحار مجلوة واضحة وطيبة وغير شريرة. أن أن أنتحر بسهولة ويسر. . . . أن أتناول أقراصا مميتة. لم يسبق لي

---

[1]) محمد زفزاف، أرصفة وجدران،المركز الثقافي العربي، ط1، 2007، ص: 33-34

[2]) نفس المصدر، ص: 34

[3]) نفس المصدر، ص:51-52..

[4]) نفس المصدر، ص:48.

أن عشت لحظة الموت"[1]. وفي مناسبة أخرى وحينما ماتت أم سالم، يقول له بو مهدي أن الموت راحة. "يؤسفني أن أقول لك إن الموت في بعض الأحيان يكون راحة"[2].

- المرأة

لقد محمد زفزاف وضح موقفه من المرأة مرات وكرات كثيرة خلال عديد من شخصياته الروائية وهنا أنه يقدم المرأة أداة كاملة للذة والمتعة حيث هي ملاذ بطل الرواية من معاناته. وهو يقول: "وكانت هناك امرأة تعبر وهي لفوفة في شرنقة من القرون الوسطى والإسلام. وقال بو مهدي لسالم الذي كان محولا عينه إلى اليسار وكأنه يستمع لمناقشات الرجلين هناك:

- انظر... أنظر...
- يالها من رائعة.

وبدأ سالم ينفعل. وأحس بومهدي إن صديقه أوشك على الإنهيار. وفي الواقع فقد اهتز بدوره من الداخل. هذا الجسم. هذه اللذة. أنها تساوي العالم"[3].

1) المرأة لأجل الجسد :

وكذلك أن بو مهدي يحب الفتاة التي رآها في الجامعة، ويشتهيها لأجل جسدها فقط لا لأجل جمالها. "أنت لست جميلة، ولكنك هائلة. ما معنى هذا؟ إني لا أستطيع أن أميز بين الكلمتين. إني أشتهيك.... جسدك ! جسدك ! "[4].

2) المرأة غير مخلصة

إن ليلى التي يمارس بو مهدي معها الجنس ليست امرأة حسنة في رأيه ويقول لها "أنت جميلة، ولكنك للأسف... خائنة عاهرة". "ليلى لو كنت زوجة لي، ولكنك مع الأسف خائنة، كل ما فيك رائع إلا الخيانة"5. ولذا أن "ليلى" لم تكن إلا نمطا لكل النساء عنده وهو يقول: "ليس هناك امرأة مخلصة"6

- الحرب

لا يؤيد بو مهدي الحرب وذلك يعبر عنه بواسطة البطل السينمائي من سينما الحربي الذي شاهده ويقول "الناس دمى متحركة، وأنا غفل لا أفرح ولا أحزن. والبطل السينمائي، قال وهو يحتضر"يجب أن تزول الحرب. أما بو مهدي ففكر أنه يحب أفلام الحروب"[7].

- الخمرة

الخمرة بالنسبة للبطل وصحبه دواء وتسلية وطائر سحري يحمل على جناحيه الناعمين البطل ورفاقه المتأزمين إلى عوالم الأحلام والتعويض. يقول سالم وهو يقدم لبو مهدي زجاجة بيرة "خذ هذا دواءك"[8]

ويقول الدكاني وهو يحمل الزجاجة بيرة منداة: "هذا يصلح لك، شراب حلال وبارد"[9].

---

[1]) نفس المصدر،.ص:68.

[2]) نفس المصدر، ص:98.

[3]) نفس المصدر، ص: 52-53

[4]) نفس المصدر، ص: 64

[5]) نفس المصدر، ص: 81.

[7]) نفس المصدر، ص: 85.

[8]) نفس المصدر، ص : 15

[9]) نفس المصدر، ص: 22

- **الحب**

إن بو مهدي يهرب من مواجهة الواقع ويختبئ في أحضان المرأة في كثير من الأحيان. هو يقول "الحب شيء ضروري، فمن غير الحب لا نسطيع أن نفعل شيئا"[1]

- **أسباب تعليق عناوين الأفلام قرب مبولة**

فكر بومهدي لماذا يعلقون هذه الصور والعناوين قرب مبولة رائحتها كريهة. ثم قفز له الجواب ليس يدري من أين: لأن الناس يترددون كثيرا على هذه المبولة، وليس هناك في الناس من لا يبول. أن تعليق هذه العناوين هنا أحسن من أن تعلق قرب كشك سجائر. فليس كل الناس يدخنون "[2].

- **البيت أساس الانسان**

طردت صاحبة الصيدلية رحال بطل رواية "بيضة الديك" الذي كان يعمل عندها و في الوقت نفسه تحاول أن تطرده أيضا صاحبة العمارة التي يسكن فيها وماكان هناك بيت أمام الرحال للذهاب إليه، وفي هذا الظرف يتدخل الروائي ويعبر عن نظره نحو البيت بالنسبة الإنسان ويقول "شيئان يجب أن يتشبث بهما الإنسان: بيته في الحياة، وقبره في الممات. المأوى هو كل شيء بالنسبة للإنسان في الحياة أو في الموت"[3].

- **لماذا يعتنق اليهود الاسلام**

يظهر اليهود في روايات محمد زفزاف غالبا كأشخاص لا يتمسكون بالأمانة والحق وهنا يقول الروائي وجهة نظره عن لماذا يدخل اليهود دين الإسلام "إن اليهود يدخلون دين الاسلام لكي ينجبوا من المسلمين، فيقووا شعبهم. إنهم يرتدون – طيلة الأسبوب- الجلباب والبلغة والرزة ويذهبون إلى المسجد. لكنهم يوم السبت يغيرون ثيابهم ويذهبون إلى البيعة"[4].

- **الانسان الحقيقي**

في رواية "بيضة الديك" تحاول الحاجة صاحبة العمارة لطرد الرحال من عمارتها ولذا هي أرسلت عمر لكي يخوفه ويضربه لأجل أن يطرده ولكن قد ضرب الرحال عمرَ ضربا شديدا فجُرح رأسه وفي اليوم التالي ذهب عمر إلى غرفة الرحال بزجاجتي نبيذ ونصف دجاجة مشوية لكي تكون بينهما صداقة وهنا يتدخل الروائي ويعبر عن وجهة نظره في تلك المناسبة عن طيبوبة عمر وموقفه من القضية ويقول عمر عن ذلك "يجب أن نصلح خطأنا. الإنسان الحقيقي هو الذي يكون قلبه كبيرا، يحاول أن ينسى أخطاء الغي"[5]

- **طريق النساء هي طريق الشر**

في رواية "بيضة الديك" شخص يسمى عمر يغتصب بنتا في مراكش وهرب من هناك خوفا السجن ويلجأ إلى الدار اليضاء وهنا عمر يقول، النساء يجلبن طريق الشر للرجال وهو يقول "أنا من مراكش، اغتصبت فتاة وفررت بنفسي من هناك. كانت تحبني، لكن أباها كان شريرا. لقد جنت على تلك الحادثة. اجتزت مباراة للالتحاق بالجمارك. نجحت في الامتحان، ولكن عندما وقعت الحادثة اضطررت للاختفاء. إن طريق النساء هي طريق الشر. تفو عليهن!"[6]

---

[1]) نفس المصدر، ص : 35

[2]) نفس المصدر، ص: 13.

[3]) محمد زفزاف، بيضة الديك،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007،ص: 11

[4]) نفس المصدر، ص: 11.

[5]) نفس المصدر، ص: 15.

[6]) نفس المصدر، ص: 17.

- لماذا سُميت النساء نساء ؟

عمر في رواية "بيضة الديك" يتشائم من النساء حيث لأجلهن اضطر أن يترك بلده مراكش، منذ تلك اللحظة آراؤه كلها عن النساء سلبية، هن شياطين حسب تعابيره مرة ويتفكر مرة أخرى لماذا سميت النساء نساء؟ "قال والدي: لأن الله نسيهن من رحمته. واك. . واك. . ! هذا أبلغ تعبير سمعته في حقهن. لولا تلك الحمقاء الصغيرة لما كنت قد غادرت درب الطوارق في مراكش". [1]

- ليس العلم أساس الغنى

وهذا معروف لدى الجميع ليس الأغنياء في كل مجتمع من تعلم كثيرا في المدارس بل من ما رأوا أبواب المدارس قط في حياتهم. يقول الروائي من لسان شخص ما يسمى رحال في رواية "بيضة الديك". "كم طفل لم يلتحق بالمدرسة ولكنه استطاع فيما بعد أن يكون له ثروة. الحاجة لم تعرف المدرسة لكنها أصبحت غنية. كم من حاج ومن حاجة يمتلكون الفيلات والحسابات في الأبناك والأسهم، ولا يعرفون كيف يمضون أوراق معاملاتهم"[2].

- النساء اللواتي ينظرن الشباب الأوروبين

إن الروائي يعبر عن نظره من النساء اللواتي لا ينظرن إلى الشباب المغارب بسبب أنهم فقراء من جهة وأن شباب الأوروبين أغنياء و وسام. يقول "فكل الأحياء في الدار البيضاء فقيرة وحقيرة، باستثناء تلك الأحياء التي يتنافس سكانها على تنويع معمار فيلاتهم. إنهم لا يعيشون معنا ولا يعرفوننا. حتى ثيابهم ولوازم بيوتهم يجلبونها من أوروبا. وبناتهم لا ينظرن إلينا، ولكنهن ينظرن إلى أولئك الشباب الشقر من الأروبيين. وكثيرات منهن يحببن اليهود. تفو عليهن وعلى آبائهن وأمهاتهن وعلى من كبر لهن الشأن. وكثيرا ما تمنيت أن يقع زلزال في الدار البيضاء حتى يصبح عاليها سافلها وسافلها عاليها"[3].

- المرأة لن تحب أن يحب محبوها فتاة أخرى

في رواية "بيضة الديك" شخصية "الحاجة" تحب عمر حبا شديدا وحينما سمعت أنه يحب إحدى الفتيات اللواتي يرتدن بيتها هي تقول "كل شيء أريده إلا أن يحب امرأة أخرى. . . . . كل شيء أقبله إلا أن تحبها. افعل معها ما تشاء لكن لا تحبها"[4]

- ما كل امرأة تتزوج من تحب

كنزة. شخصية رئيسية في رواية "بيضة الديك" وهي تحب عمر ولكن... اغتصبها وفر من مراكش خوفا من دخول السجن ولجأ إلى الدار البيضاء،ولكن قلبها ظل معلقا به وهي تخاف أن يحبس وتخطفه واحدة من فتيات الدار البيضاء. وأمها تشك من حب عمر ومشاعره نحوها ولكن هي متأكدة أن عمر يرغب في أن يراها، وفي هذه المناسبة يتدخل الكاتب مباشرا في السرد ويقول لكنزة وجهة نظره في انتظارها لعمر لكي تتزوج منه

"احلمي طول عمرك. والله لن تشوفي عمر في حياتك يا خوينزة. ما أنت بالأولى ولا بالأخيرة. ماكل امرأة تتزوج من تحب وكل رجل يتزوج من يحب. . . . .)[5].

---

[1]) نفس المصدر، ص:45.

[2]) نفس المصدر، ص: 20.

[3]) نفس المصدر، ص: 20.

[4]) نفس المصدر، ص:31-32.

[5]) نفس المصدر، ص : 69.

- **الفرق بين أهالي الدار البيضاء وأهالي مراكش**

عمر في رواية "بيضة الديك" قد اغتصب فتاة في مراكش وهرب منه خائفا من أن يُسجن ولجأ إلى الدار البيضاء. هنا يعبر الروائي عن وجهة نظره نحو أهالي الدار البيضاء وأهالي مراكش من اغتصاب المرأة ويقول عمر "لو وقع ما وقع لي في مراكش، هنا في الدار البيضاء، لكان الأمر غير ذي بال ولكنهم في مراكش يفضلون أن تغتصب صبيا على أن تفعل ذلك بامرأة. ولذلك فررت بجلدي، وخير لي أن تغتصبني امرأة شارفة عجوز، من أغتصب فتاة، تجنبا لأية عواقب"[1].

- **نفاق العرب**

يعبر محمد زفزاف بوجهة نظره عن شره العرب في ممارسة الجنس ولو كانو قادمين من بلد مقدس. "عندنا عرب البترول الذين لا ينتعظ عضوهم إلا إذا وضعت إصبعك في إستهم. والعياذ بالله ! شحال فيهم من فساد، رغم أنهم جاؤوا من البلاد المقدسة. ونراهم يتحدثون في التلفزيون عن أمور الدين كتحريم الخمور والزنا، ولكنهم يدلقون زجاجات الويسكي على صبايا فقيرات من الحي الحسني أو عين الشق أو درب السلطان أو المدينة القديمة"[2].

- **الكيد نحو الأغنياء**

هناك ألاف من الأغنياء الذين يبذرون أموالهم في أمور شتى وهم لا يهتمون بأمور الفقراء في الدنيا، ولذا يجب أن تأخذ الأموال من هؤلاء بأي طريق كان، سواء كان الكيد أو السرقة. وهذه هي وجهة نظر تعبرها شخصية رحال في رواية "بيضة الديك" وهو يقول "غير أنه يبدولي أحيانا أن قليلا من الشر هو ملح الحياة، ولا أسطيع أن أتصور تلك الجنة التي وعدنا بها الله سبحانه، حيث كل حياتنا اليومية سوف تكون خيرا في خير. يا رب سامحني، فأنا لا أجدف بنعمتك ولا بقوتك. أنا لا أتصور عالما سوف يكون فيه الناس متساوين في الجمال والثروة والعاطفة والشباب والخلود. . ولا أتصور عالما مثاليا مثل ذلك إلا بقليلل من الكيد والشر، لا بكثيره. . يا ربي سامحني مرة أخرى، لأنني لا أريد أن أكيد لأحد، ولا بأس في قليل من الكيد، لأن الكيد درع للنفس. درع واقية والله أعلم. لقد كدت لبعض الزبائن عندما سكروا مرارا. وقد أقنعتني نفسي بأن ليس في ذلك غضاضة. فواحد يسكر ويبذر المال يمينا وشمالا. وهناك آلاف العائلات تبحث في قمامات الشوراع لتعثر من أولئك الذين يملكون الفيلات الكبيرة، وفيها المسابح الباردة والدافئة والحدائق الغناء، فإني لا بد كائد له"[3].

- **دور الكتاب والمفكرين في المجتمع**

يعبر الراوئي عن وجهة نظره نحو دور الكتاب والمفكرين في المجتمع وحضورهم في أي مجتمع عامل يساعد لكي يشتهر بلدهم في العالم ويرتفع مستوى ثقافة النساء ومحو الفقر والجوع. تقول شخصية جيجي في رواية "بيضة الديك" في هذا الصدد: "يا حليلي ! حتى نحن أصبح عندنا مفكرون، وسنصبح مثل الدول الأخرى وسيصبح المغرب معروفا في العالم كله. هذا شيء رائع. سوف نتحضر نحن كذلك، ولن يقحب نساؤنا من أجل كسرة خبز، ولن يغض بعض رجالنا الطرف منذ الآن عن بناتهم اللواتي يفتحن أفخاذهن للسعوديين وللبحارة الأوروبيين.

قلت لجيجي :

---

[1] نفس المصدر، ص: 49.
[2] نفس المصدر، ص: 58.
[3] نفس المصدر، ص: 80.

- ما علاقة هذا بذاك ؟ أنت تخلطين شعبان برمضان.
- قالت جيجي
- وما لي؟ ألا أقول سوى الحق؟ إن البلدان التي يكثر فيها الكتاب والمفكرون لا يعاني سكانها من الجوع والفقر مثل بلادنا"[1].

- <u>شيء واحد قبيح عند تولستوي</u>

يحب محمد زفزاف سوناتا تولستوي كثيرا حيث أنه يتحدث عن الفقراء، وللروائي رأي خاص عن موقف تولستوي من النساء ويقول "وهذا كاتب مسكين يحبنا ويحب الخير لبلاده، وفيه شيء واحد قبيح هو أنه يكره النساء ولا أدري لماذا؟ ربما كان على صواب، وهو أعرف مني في هذه الأمور. الحقيقة أنه لا يكره النساء ولكنه يكره الرجال الذين جعلوا من النساء دمى، ووضعوا على قريباتهم القيود في حين استباحوا لأنفسهم نساء الآخرين. هذا عيب. ومعه حق. إما أن تنكح أختي وأنكح أختك أو بلاش. والنساء أيضا يهدين يفتحن أفخاذهن لأول رجل يكذب عليهن"[2].

- <u>الإنصات أحسن من الكلام</u>

في رواية "الحي الخلفي" شخصية المعلم دائما يحب أن يكون صامتا مما يحدث ما حوله، وأنه لا يطرح أي سؤال في معظم الأحيان أمام السلطات والحكومات مهما كان السؤال يفتعل في داخله. والإنصات هو من وجهة نظر هذه الشخصية فيما يقع ما حوله. وهو يقول:

"أصمت لكي أستمع إلى ضوضاء العالم. هناك أصوات كثيرة لا نستمع إليها جيدا لأننا نتحدث كثيرا، وعندما يثرثر الفم كثيرا فإنه لا يعطي الفرصة للإذن لكي تسمع جيدا. وأنا أعتقد أن الإنصات أحسن من الكلام. وبالرغم من أن الكلمة كانت في البدء فإني أعتقد أن الإنصات كان هو الأبد. صمت كبير وشامل، يبعث الراحة ويعطي فرصة للتأمل"[3].

وفي مناسبة أخرى في رواية "أرصفة وجدران" يقول بو مهدي عن وجهة نظره في الصمت:-

" الصمت تمثال رهيب من الذي نحته ؟

الصمت والجليد عالمان مغثيان.

لكنهما عالمان يبعثان على التفكير.

اللحظات تقتتل بلا هوادة في دنيا الجليد والصمت"[4].

- <u>الخطيب لا يعرف ولا يفهم عم يخطب في يوم الجمعة</u>

يقول السارد في رواية "أفواه واسعة": "وبطبيعة الحال، فوالدتي لا تشاهد التلفزيون إلا لماما، ولكنها تذهب إلى المسجد، لسماع خطبة لا تفهمها ولا يفهمها حتى الإمام الذي قرأها لأنه لم يحضرها وإنما أرسلتها له وزارة الشؤون الإسلامية لكي يقرأها"[5].

---

[1]) نفس المصدر، ص:83.
[2]) نفس المصدر، ص: 84.
[3]) محمد زفزاف، الحي الخلفي، المكز الثقافي العربي،ط1، 2007، ص:70.
[4]) محمد زفزاف، أرصفة وجدران، المركز الثقافي العربي، ط1، 2007، ص:39.
[5]) محمد زفزاف، أفواه واسعة،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء- المغرب،ط1، 2007،ص:57.

- **خلق المتزوجين**

يقول السارد عن خلق المتزوجين في رواية "أفواه واسعة": "إن المتزوجين يتشاجرون كثيرا، ويقولون كلاما قبيحا عن أنفسهم، وينافقون بعضهم بعضا عندما يرون الأطفال أمامهم. إن الأطفال عندما يكبرون سيفعلون مثل آباءهم، وتتكرر المهزلة الأبدية"[1].

- **القاتل يلحق بالمقتول**

يعبر السارد في رواية "أفواه واسعة" عن القاتل وهو سيلحق بالمقتول في القريب. "كنت أقرأ كتابا عن ستالين، ووجدت فيه كم قتل ستالين من الناس، وكم غير اسمه من مرة، لكنه في الأخير مات والتحق بأولئك الناس الذين قتلهم. ولا أدري ما الذي سوف يفعلون به هناك، في ذلك المكان الذي سوف نذهب إليه جميعا"[2].

- **الحب يتحول أحيانا إلى الكراهية**

يعبر السارد في رواية "أفواه واسعة" عن تحول الحب إلى الكراهية، وفي رأيه الحب ليس بثابت بل متحول، هنا السارد يتكلم مع عشيقته. "شيء جميل عندما تقولين لماذا لا يكتب الإنسان قصة حب؟ لكن المشكلة أن الحب يتحول أحيانا إلى كراهية. . لا، لا، أنا لا أقول بأن حبنا سوف يتحول إلى كراهية. إن هذا لن يحصل أبدا، قد يقع سوء تفاهم بيننا لكنه لن يتحول إلى كراهية، أنا أعرفك جيدا وأنت تعرفنني جيدا، ما قلته لي أول أمس صحيح، قد يتحاب اثنان طيلة نصف قرن ثم يفترقان. لن يحصل هذا على الإطلاق بيننا"[3].

- **كتابة عن ديانة**

حينما وقع "السارد" في رواية "أفواه واسعة" في ورطة عن أي شيء يكتب، تنصحه حبيبته أن يكتب في الدين، إذ يقول الكاتب "لا، ذاك أمر صعب، ثم عن أي ديانة أكتب؟ إن للناس ديانات كثيرة ومعابد كثيرة، على سبيل المثال، بعد النبي (ص) قتل الخلفاء الراشدون، واقتتل المسلمون فيما بينهم ولا يزالون يقتتلون. وكثر الأئمة وكثرت كتب الصحاح. لماذا لا يكون هناك إمام واحد وكتاب صحيح واحد؟ وكان من الأئمة الأربعة مولى، هذا شيء جميل أن يصبح المولى إماما، ولم لا؟ ولم لا يصبح رجل أسود أو أصفر أو أحمر على رأس هرم الفتتيكان؟ هل تفهمينني؟"[4].

---

[1] نفس المصدر، ص:58.
[2] نفس المصدر، ص: 61.
[3] نفس المصدر، ص: 72.
[4] نفس المصدر، ،ص: 74.

تجليّات الراوي الشعبي

في رواية المخطوطة الشرقية للكاتب واسيني الأعرج.

د. نوال بومعزة

قسم اللغة العربية

كليّة الآداب والحضارة الإسلامية

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية قسنطينة- الجزائر

ملخص الدراسة: تحاول هذه الدراسة إضاءة بعضا من جوانب التراث العربي الشعبي الخاص بالجزائر، و الذي استفاد منه العديد من الشعراء والكتّاب، ومنهم الكاتب الجزائري المخضرم واسيني الأعرج. تشير النصوص الشعرية الشعبية الموجودة في رواية المخطوطة الشرقية لحضور الراوي الشعبي بكل تفاصيله التي تنقلها عنه اللغة، فشكّل هذا التجلي نوعا من أنواع التجريب الروائي العربي الجزائري المعاصر الذي يؤكد مرّة أخرى على أنّ التراث كان ولا يزال يشكّل المكوّن الأساسي والجمالي في الرواية العربية.

تمهيد:

هاهي الرواية الجزائرية الجديدة تواكب مستجدات الرواية العالمية؛ حيث تشهد اليوم تنويعات عديدة على مستوى الموضوعات والتقنيات والرؤى، نتيجة الخلخلة التي حدثت في مفهوم الكتابة والتلقي، "فحفلت الكتابة الجزائرية على تنوّعها بتقنيات السرد التي تحمل معنى الخرق والعدول، بخروجها من أسلوب الخطاب السردي الواقعي إلى أسلوب السرد الشعري، ممتزجة بالخيال الواسع والتراكيب اللغوية المدهشة والاستعارات البيانية والصور الفنية."[1]

برزت في ظل هذه التفاعلات تجربة الكاتب الروائي واسيني الأعرج ،"[2] التي تنحو منحى التغيّرات الحداثية كونها تنشد إعادة النظر في المرجعيات، والقيم، والمعايير، وتحديد رؤية جديدة تعبّر عن العجائبي والمقلق والمثير، فكانت تجربة واسيني في روايته المخطوطة الشرقية."[3] وهي الجزء الثاني من رواية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف. تجربة تمثّل تجديد المخيّلة، وتجاوزا للحدود الوهمية التي تفصل الواقع واللاواقع باعتبار هذه الرواية استمرارا لليلة السابعة بعد الألف التي تنبّأت بها رواية رمل الماية.

1- تفاعل الخطابات في رواية المخطوطة الشرقية.

ينحت واسيني الأعرج تحفه الروائية من منبع أساسي وهو تفاعل الخطابات، فالنصوص السابقة شكلت -ولا تزال- المادة الخامة لكتاباته الإبداعية. شأنه في ذلك شأن الكتاب والمبدعين المعاصرين. فهو يشبّهُ الرواية "بنص النصوص، أي أنها النص الذي يملك طاقة لاستيعاب الشعر في المجال اللغوي، مجال تطوير المعنى

---

[1]- علي محمد المومني، الحداثة والتجريب في القصة القصيرة الأردنية،دار اليازوري العلمية للنشر و التوزيع،عمان ، الأردن،2009 ، ص 203.

[2]- واسيني الأعرج، كاتب جزائري من مواليد 1954 قرية سيدي بوجنان، ولاية تلمسان. وهو أستاذ جامعي ، وروائي، يشغل اليوم منصب أستاذ كرسي بجامعتي الجزائر المركزية ، والسربون بباريس. يعتبر من أهم الأصوات الروائية في الوطن العربي ، حيث تنتمي أعمال واسيني الروائية إلى المدرسة الجديدة التي لا تستقر على شكل واحد ، بل تبحث دائما على قوالب روائية جديدة. ولم يتوقف واسيني الأعرج عن الكتابة منذ نصّه الأول وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر(البوابة الزرقاء). التي نشرت أول مرة في دمشق 1981. بعدها أصدر روايته المعروفة نوّار اللوز، ثم توالت الإبداعات كشرفات بحر الشمال، وذاكرة الماء، أمّا رائعته المخطوطة الشرقية، فهي موضوع دراستنا. وفي سنة سنة 2001، حاز على جائزة ابن هدوقة للرواية الجزائرية، وتُرجمت أعماله للعديد من اللغات : الفرنسية، الانجليزية، الألمانية.

[3]- واسيني الأعرج ، المخطوطة الشرقية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف ، دمشق، 2002.

وإخراجه ومجال استيعاب الحالة الملحمية للمجتمع، وتحوّلاته الخطيرة. وإذن عندما نقرأ الرواية فنحن نقرأ بالضرورة هذه النصوص التي تعود قريبا إلى أصلها الأول الذي خرجت منه الأشكال وهو الأصل الملحمي."(1) إن هذا الاعتراف يؤكد الأصل الأوّل للرواية، لذلك قيل الرواية الورثية الشرعية للملحمة، ولأنها لا تعرف الثبات والسكون، فالرواية دائمة الارتحال والتنقل. ومفهوم التجريب ملتصق بها أشدّ الالتصاق، "وتفاعل الخطابات والنصوص من ملامح التجريب الروائي، حيث تتداخل النصوص في النّص الواحد وتتكامل وتتعدّد اللغات والأصوات لتتآلف/أو تتخالف، فتغتني بذلك الرؤى وتتكثّف الدلالات ممّا يجعل النص يتألف من كتابات متعدّدة، تنحدر من ثقافات عديدة، تدخل في حوار مع بعضها البعض وتتحاكى وتتعارض"(2) إنها سُنّة الكتابة الروائية وخاصة المعاصرة التي تعمل على نهب الموروث وكل أنواع الفنون والخطابات التي من شأنها أن تمتزج وتشكل تحفا إبداعية متميّزة. فلكلّ "نص استقلاله وخصوصيته. كما أنّ له مرجعه الذي يعود إليه دون أن يلغي اللاحق السابق ... فالتباعد والاختلاف كائنان. كذا التشابه. والفنّ خالق الاختلاف والتشابه خالق الدهشة والغرابة. ولا أهمية للنصّ خارج غرابته."(3) وهكذا اشتغل واسيني الأعرج وغيره من الكتّاب على قاعدة تفاعل النصوص والخطابات، وعدم حصر الأدب في مجال ضيّق، أي الاعتماد فقط على النصوص الأدبية السابقة. بل انفتح الأدب على مجالات أخرى غير أدبية تفاعل وامتزج وتعايش معها كالسينما والموسيقى، والصحافة والفلسفة، والتراث...

تُعدّ رواية المخطوطة الشرقية تركيبة مذهلة من النصوص والخطابات والفنون كوّنها واسيني الأعرج من تجربة روائية لا بأس بها في مجال الكتابة الروائية التي تنشد المغايرة وهو هاجس كاتبها وبحثه الدائم لإغنائها و "تطويعها حتى تستوعب الأسئلة المتناسلة التي تطرح عليها، ويتداخل فيها الذاتي بالجماعي والقومي بالإنساني، والتراثي بالحداثي والواقعي بالمتخيّل، والعامي والدخيل والمعرب بالفصيح..."(4) إنّ تصفحا بسيطا لتلك الرواية يقبض على ذلك التعايش الهادئ والمتميّز لجملة من الخطابات والنصوص التي تتحرك كخلايا حيّة وحيوية في كيان رواية المخطوطة الشرقية "أليست الرواية باعتبارها الأكثر تكيّفا من غيرها، مستفيدة من قانون الأقوى، هي المزدهرة في الفترة الراهنة؟"(5) فالمخطوطة الشرقية بانوراما عريضة "تسمح بأن تدخل إلى كيانها جميع أنواع الأجناس التعبيرية سواء أكانت أدبية (قصص، أشعار، قصائد، مقاطع كوميدية) أم خارج أدبية (دراسات عن السلوكات، نصوص بلاغية، وعلمية.. نظريا فإن كل جنس تعبيري يمكنه أن يدخل إلى بنية الرواية. وليس من السهل العثور على جنس تعبيري واحد لم يسبق له في يوم ما أن ألحقه كاتب أو آخر بالرواية."(6)

تتجّه المخطوطة الشرقية إلى "استثمار إمكانيات مزج الواقعي والمتخيّل لرصد حالات شعورية ممعنة في الرهافة والتمزّق ومتولدة عن أسئلة وجودية حادة."(7) ولبلوغ هذا المنحنى استعمل الكاتب جملة من الخطابات الخطابات كتنويع سردي ، يحاول خلق عالم من رؤى متجددة تمارس الإبداع في تخومه الخارقة. من تلك الخطابات الخطاب التراثي ممثلا في الراوي الشعبي.

---

[1]- كمال بوعجيلة، حوار مع الأديب الجزائري واسيني الأعرج، مجلة المسار ، تونس، العدد 17، أوت 1993، صفحة لقاء العدد.
[2]- بوشوشة بن جمعة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، المطبعة المغاربية للطباعة و النشر،ط 1999،1، ص 65.
[3]- م، ن، ص 66.
[4]- م،ن، ص 69.
[5]- برنارفاليت، الرواية، مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي، ت.عبد الحميد بورايو، ص 18.
[6]- عبد الرحيم الكردي، الرّاوي والنص القصصي، دار النشر للجماعات ، القاهرة ، ط2 ، 1996، ص 146.
[7]- محمد مصايف، النثر الجزائري الحديث: المؤسسة الوطنية للكتاب (الجزائر)، 1983، ص 123.

2-الخطاب التراثي في رواية المخطوطة الشرقية.

في ظلّ رهانات الحياة المعاصرة، والهزائم المتتالية التي قسمت ظهر الأمة العربية. لجأ العديد من المثقفين العرب ومنهم الروائيين إلى التراث والتاريخ يستقون منه المواد الخام لمخيلتهم الإبداعية، في محاولة لطرد خيبة الأمل المريرة من تلك الهزائم الثقافية والسياسية، والعسكرية، والحضارية. فكانت الذاكرة التراثية حلّهم الوحيد، ومصدر المساءلة. وانطلاقا من هذا المفهوم، جاءت رواية المخطوطة الشرقية، الجزء الثاني من رواية رمل الماية، محاولة لإكمال هذا الجزء. قدّم واسيني في رواية المخطوطة الشرقية تجربة خصبة، تدرّب عليها خياله طويلا بمعايشة مستمرة لألف ليلة وليلة وكتب غرائب المخلوقات. حضرت البيانات النوعية القديمة على شكل تفاعلات نصية، يتم من خلالها تقديم نص سردي جديد، وإنتاج دلالة جديدة لها صلة بالزمن الجديد الذي ظهرت فيه الرواية. "فألف ليلة وليلة تضمنت بنية تعجيبية من خلال وصف عالم فوق طبيعي داخل عالم مألوف، وشخوص يطالهم الامتساخ والتحوّل.إنّ ألف ليلة وليلة هي نوع من خرق الواقعي Transgression du réel حسب تعبير أوستورفسكي " Ostrovski " لعالم يختلط فيه الجن بالإنس والخارق بالمألوف، الشيء الذي يولد حيرة وتمردا في نفسية المتلقي."(1) وبالتالي سنشتغل في هذا الجزء من الدراسة على محور جوهري يُدعى التفاعل النصي؛ حيث "النص اللاحق يكتب النص السابق بطريقة جديدة."(2) ذلك أنّ النص الروائي لم يعد عالما مغلقا على ذاته، إنما له امتدادات عميقة داخل سياقاته الخارجية بمختلف أنواعها. فكتابة الأعرج كتابة إبدالات مستمرة، في بناء الأحداث، والشخصيات والفضاء. "فالتداخل بين اليومي والتاريخي والأسطوري والمعيش والمتخيل والجسدي والشعري.. والانفتاح على التراث العربي والإنساني وتأمّل الرواية ذاتها والتصريح بذلك في الخطاب وبحثها عن أشكال جديدة.. وهدم الحدود بين اللغات واللهجات والأنواع، وشعرنة الخطاب la poétisation du discours وتخييل التاريخ وكتابة المأساة الجماعية.. إنّما هي كلّها أمارات تجريب وتحديث للخطاب السردي." (3) إنّ العودة إلى التراث واستلهام مواده يعد طموحا لتطعيم شكل الرواية الأوروبية بعناصر بعناصر سردية عربية لتحقيق نوع من الخصوصية للرواية العربية. وفي هذا الإطار يصرّح واسيني الأعرج: " كل أعمالنا التي نجتهد فيها للارتباط بالتراث والأسطورة والمرويات الشعبية هي رغبة مقلوبة لما كان يجب أن يحدث قبل قرون على الأقل زماننا."(4) إنّ هذا الاستدعاء للذاكرة التّراثية بأنواعها مثّل البديل والحلّ لمشاكل الواقع ورهاناته؛ حيث دخلت الرواية العربية، والجزائرية على وجه الخصوص مع بداية عقد الستينات من القرن العشرين مرحلة جديدة من مراحل تطوّرها بعقدها ميثاقا قويا مع الموروث الحكائي العربي والعالمي، بنوعيه الرسمي والشعبي، وهذه العوامل ساعدت في تشييد صروح الرواية العربية الجزائرية الجديدة. فالتراث مادة خام وخصبة للكتّاب بوصفه مرادفا لكل ما احتضنته الذاكرة العربية سواء أكان ذلك على مستوى اللغة أم العمارة أم الموسيقى أم العلاقات الاجتماعية أم التاريخ المروى /المكتوب، أم غير ذلك من المكوّنات. "فأضحى حضوره ملحّا نظرا لمقتضيات العصر التي تقتضي قراءة الواقع أي الحاضر... "لأنّ التراث له حضورا في تاريخنا الحاضر، وحضورا في تاريخنا الخاص... وبالتالي تغدو قراءته في ظل ظروفنا المعاصرة هي الخالقة للمركب الجدلي

---

[1]- شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، منشورات الاختلاف (الجزائر)، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت (لبنان)، ط1، 2009، ص15.

[2]- سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، دار رؤية للنشر و التوزيع، المغرب،ط1،2006، ص 08.

[3] - عمر حفيظ،كتاب الأمير لواسيني الأعرج، أسئلة الكتابة وأقنعة التاريخ، مجلة عمّان الأردن، العدد 140، شباط، 2007، ص 04.

[4]- كمال الرّياحي، هكذا تحدث واسيني الأعرج، ص 31.

بين الـ (هنا)، والـ (هناك)."(1) وفي عملية حوارية يمكن ملاحظة حضور الخطاب التراثي بكل تجلياته في المخطوطة الشرقية، في الشكل الآتي:

أولا: تجليّات الراوي الشعبي في رواية المخطوطة الشرقية.

برع واسيني الأعرج في الجمع بين شخصيات تاريخية حقيقية رصدها التاريخ، وبين شخصيات متخيلة، وعرف كيف يقيم العلاقة بينهما، كالتي ربطت بين السارد وشخصية عيسى الجرموني التي نحتها السّارد ومن ورائه الكاتب نحتا ذاتيا يعتمد على الرؤية الخاصة "سمع من بعيد صوت عيسى وهو يملأ الأرجاء أنينا وحزنا. تخيله كالعادة، منكفئا على ربابة، ينشد أشواقه المقتولة أو ما تبقى داخل مسامات الذاكرة. لا أحد يعرف من أين جاء عيسى الجرموني ولا الأمير نوح، سوى أن الجميع ذات صباح وجد نفسه متآلفا مع الآخر داخل السخرية والشتيمة والحبّ..."(2) إنّ هذه العلاقة تحكمها حتمية الرجوع إلى التراث (الأصالة)، والبحث عن الحلول أوالمشاركة في الهموم نفسها. فعيسى الجرموني صوت الحزن والتحدي إبّان الثورة الجزائرية، شاعر -كما رأينا سابقا- يحيط به الغموض والصمت ومثل هذه الشخصيات تعد مادة خام بالنسبة للكاتب عليه اكتشافها، وتقديمها بديلاً أو تجربةً ذاتيةً. حيث اختلق السارد للمطرب الشعبي عيسى الجرموني قصصا تقاسمها معه فتجعله شخصية حيّة، انتقلت من أفواه العامة إلى عوالم الأدب والروايات "عيسى الجرموني جاء إلى أمادرور (حضر موت) منذ زمن بعيد، يقال أنه من الأوائل الذين استوطنوا هذا الربع المقفر لم يكن سياسيا، كان محبّا عشق امرأة متزوّجة، من رجل كان مجنونا بها، ولكنها كانت مأخوذة بصوت عيسى..."(3). إنّ نسج مثل تلك التفاصيل ليس بالأمر السهل، خاصة إذا كانت الشخصية في حدّ ذاتها يلفها الكثير من الغموض. ولعلّ استحضار شخصية عيسى الجرموني التاريخية إستراتيجية محكمة من قبل الكاتب لأنّ عيسى الجرموني صوّر في الواقع المعيش على أنه شخصية غامضة وكتومة، بل صوّر على أساس أنّه أسطورة حيكت حولها كل أنواع الغريب والعجيب.

إنها نقلة خارجة من التراثية إلى الإبداعية، تعتمد " القناعة بضرورة تفكيك منظومة الفكر التراثي ككيان له تاريخه، وفكر يؤسس لحلقته الفكرية التراثية الجديدة لتكشف عن الخيط الخفي الذي يربطها بالماضي ويفصلها عنه في اللحظة، إنها من حيث العجز عن النفاذ إلى ما كانت الرؤية القديمة تحجبه أو لم تكن قادرة على دفعه نحو نهاياته، أي نحو التجسّد في شكل أفكار واضحة، معبّرة عن نفسها بوضوح متحقّقة كإنجاز."(4) إنّ استغلال التراث في جانبه التاريخي وتغليفه بالطابع العجائبي يساعد على إخفاء المرامي الحقيقية للكاتب.

الأمير نوح — عيسى الجرموني — الشعب الجزائري.

[1]- جابر عصفور، قراءة التراث النقدي، مؤسسة عين القاهرة، ط1، صص 9، 10.

[2]- م، ن، ص 12.

[3]- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 18.

[4]- عبد الوهاب بوشليحة، التراث، ورهانات القراءة، مجلة كتابات معاصرة، بيروت،المجلة 17، ع65، 2007، ص65

ولم يكتف السارد بنسج قصص عن هذه الشخصية التي تشغل مكانة عالية في الذاكرة التاريخية الفنية الجزائرية بل ودعّمها بمجموعة متميّزة من الأغاني الشعبية التي وردت بخط أسود سميك:

بلادي سرقوك وأنت في غفلة (1)

بقيت في الحلق حاصلة دفله

ونكم يا رجال البلاد والربحية

بابا عربي، من ما هي روميه

شحن توظيف مثل هذه الأغاني الشعبية للرواية بحمولة دلالية تعتصر ألم الحسرة والتوجّع على وطن عاش ولا يزال الأزمات ويقف صامدا أمام الخونة إبّان الثورة، وإبّان الاستقلال. فمرامي الكاتب بعيدة التهديف، يريد من خلالها ملامسة الواقع الجزائري ملامسة مباشرة، بتوظيف مثل هذه الشخصيات التاريخية شديدة الالتصاق بالذاكرة الشعبية، لذلك فهو يطعَم هذا السرد الذاتي بإشارات من الأغاني الشعبية كما هي في لغتها العامية الشعبية دون تغيير أو تحريف فمن "الصعب جدا كما يقول الكاتب محمد ساري حينما تحكي حكاية تدور أحداثها في الواقع الجزائري المعاصر أن تتخلص من مطاردة وسيطرة اللغة الدارجة.. من الصعب جدا أن نكتب نفس الحكاية بالعربية القديمة وتنطق الشخصيات بلغة الجاحظ، لأن ذلك لا يستقيم لا تاريخيا ولا دلاليا."(2) وهو منطق الكاتب الأعرج واسيني الذي لم يقنع بتوظيف اسم عيسى الجرموني، بل طعّمه باسم آخر لا يقل عنه شأنا في الذاكرة التاريخية الشعبية دحمان الحرّاشي. إذن، فهي جولة من التراث الشاوي إلى الأغنية الشعبية العاصمية ذات الأبعاد التوجيهية الإرشادية الناقلة لهموم المجتمع الجزائري، وهي وجهة الفنّان المرحوم دحمان الحرّاشي المعروف بمثل هذه الرسائل، فاستحضر السارد أغنيته الشعبية المعروفة:

لعبوا بيك العديان يا فلان

إذا تبغي تربح وتنال

لا تخالطش من والى

في معرض حديثه عن طيبة الأمير نوح الأوّل الشاعر، وكيف وثق بمن يحيطون به، وعلى رأسهم المليانى وحيله الخادعة للوصول إلى الحكم. ها هو ابنه نوح الذي سمّي كذلك لخداع الناس بحبه للأمير نوح، يسير على منوال أبيه "نوح لم يكن مؤسسا لهذه الدنيا التي لم تكن له، النيّة الطيّبة لا تصنع مجدا المليانى، كان سيّد الحكم والسلطان وترويض الأفرسة والمحيطات. نصف قرن انتظار، علمني كل الخطايا والرزايا وكل حيل الدنيا ومقالبها. الحفاظ على المسافة الضرورية شرط السلطان."(3) ولا تغيب الثقافة الشعبية عن دهاليز صفحات المخطوطة الشرقية، بل من حين إلى آخر تظهر الأمثال الشعبية، والأحاديث المبتذلة لتعكس ذاكرة الشعب الجزائري، وتقدم مشاهد من روح التربة وعبق الأرض، هي رواية البحث في أسرار التاريخ السياسي وأسرار مقامات الأولياء والرحلة في طقوس التصوّف، والشوق إلى البحر ولون الصحراء. كل هذه المواضيع تكشف عنها العودة إلى مرحلة الطفولة، واليوميات المحلية الشعبية، يرحل السارد عبر خطابه بالقارئ إلى الماضي والذاكرة هروبا منه وإليه.

---

[1]- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 17.

[2]- آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية،دار الامل للطباعة و النشر و التوزيع، تيزي وزو، الجزائر،2006 ،ص 147 عن :حوار مع محمد ساري في جريدة الأحرار، بتاريخ الثلاثاء 8 ديسمبر 1998.

[3]- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 285.

2- الراوي الشعبي وتعدّد الأصوات في الرواية.

عمد الكاتب في روايته إلى خلق توليفة متميّزة من التعدّد الصوتي، منطلقا من أن الكتابة التجريبية لا تخط مسبقا لشكل النص، ولا تختار موضوعه و إنما هي العفوية التي يُراد بها " تجاوز عديد الثوابت واقتحام المجهول لتأسيس كتابة روائية مختلفة، وذلك هدم لعديد الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية إذ يلتقي السرد بالشعر، وبالموسيقي وبفنون أخرى ضمن جماليات تقرّ التعدّد في الأساليب والتداخل بينهما وتجارب شتى المفاهيم الإطلاقية."(1)

تنتشر اللغة العامية أو الأسلوب الدّارج على طول صفحات رواية المخطوطة الشرقية؛ حيث يهدف الكاتب بذلك إلى ترسيخ آثار الواقعي، وذلك بجعل الشخصيات تتكلم بلغة تطابق وعيها وانتمائها الاجتماعي، فمن بين ما يسعى إليه واسيني الأعرج في هذه الرواية بناء عالم نصّي اعتمادا على توظيف العديد من خصائص العامية التي منحت الرواية تشكيلا جديدا.

تمظهرت اللغة العامية في الرواية تحت تشكيلات متنوعة من أمثال شعبية، ومأثورات، وكلمات سوقية مبتذلة، بل نجد كذلك لغة الآخر ممثلة في حضور اللغة الفرنسية والانجليزية، "فالحوارية اللغوية داخل البناء الروائي لا نهائية، لكونها قابلة للتشكّل والتعدّد، وحوار اللغات كما يقول باختين ليس مجرّد حوار للقوى الاجتماعية في تفاعلها الحياتي، ولكنه أيضا حوار الزمان والمكان، وحوار بين ما كان وما سيكون."(2) حاول واسيني الأعرج من خلال روايته "الانزياح عن التقاليد السردية الكلاسيكية في كتابته الروائية، والانفتاح على فضاءات متخيّلة غير مألوفة، والعدول عن الخطاب العادي. نحو إنشاء خطاب متعال، تكمن جماليته في المزج بين الموسيقى اللغوية والإيقاع واللغة العامية.."(3). يمكن رصد أشكال العامية في الرواية من خلال :

أولا. الشعر الشعبي.

عرف الكاتب كيف يوّزع الأبيات الشعرية الشعبية من بداية السرد إلى نهايته، باعتماد استراتيجية محكمة تعرف كيف تطرح السؤال: متى أضع الأبيات الشعرية الشعبية؟

فالقراءة المتأنّية لرواية المخطوطة الشرقية تقضي أن نرصد تلك الأبيات عبر أقسام الرّواية الأربع، لنلحظ متى يكثر توظيفها، متى يقل ؟ ولماذا؟

كشف واسيني الأعرج عن حضور الأبيات الشعرية الشعبية في القسم الأوّل؛ حيث يمكن إحصاء حوالي أكثر من ستة مقاطع شعرية تنتمي إلى الخطاب الشعري الشعبي.

يا نوح النوّاح
آش من طوفان جابك ورماك
تديك هبّه، وتجيبك ريّاح
كيفت خليت أرضك وسمّاك؟
الله يجيب ليك ولينا سرّاح
يا نوح النوّاح..(4)

---

[1]- مصطفى الكيلاني، التجريب في نماذج من الأدب الروائي التونسي،مجلة الحياة الثقافية، تونس، العدد64، 1992، ص 67.

[2]- محمد سالم محمد الأمين الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان،ط1، 2008،ص 110.

[3]- حفناوي بعلي، التماهي السيري ومحنة الجنون العاري في ذاكرة الماء لواسيني الأعرج،مجلة عمان،الأردن،العدد 131،آذار، 2006، ص 04.

[4]- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 12.

يتخلّل هذه الأبيات مقطعين سرديّين من تعليق السارد الذي يريد من خلال هذه لأبيات نقل الوضعية السلبية واليائسة التي يعيشها نوح ولد الملياني، وهو ينتظر دوره في السلطة، فهو يمارس هذه المهنة - على حدّ تعبير السارد- منذ خمسين سنة.

ترتبط هذه الأبيات بحالة نوح ولد الملياني ، وعلاقته بالمطرب الشعبي عيسى الجرموني. وقد حاول إيجاد العلاقة بينهما في نقطة التقاء ممثلة في الشعر والبحر، فكلهما يبحث عن الحرّية، ويعيش حالة من الحزن والكآبة. ينعكس حزن عيسى الجرموني في مغزى أبياته الباحثة عن الأرض والحرية، ونوح ولد الملياني أحزانه تنعكس أحزانه في المقاطع السردية التي يسردها بنفسه أحيانا، وأحيانا أخرى يضطلع السارد بوصفها بكل تدقيق، "وتوظيف الرّاوي العالم بكل شيء أسلوب أو منهج يتطلب مهارة عظيمة، وأداة من أدوات الفن الروائي الأكثر رقة.. ومن بين المكاسب التي يمكن أن يحققها الرّاوي أنه يمنح صوته لتلك الشخصيات التي لا صوت لها.. ويضيف بعدا إضافيا للرواية التي تقدم صورة الماضي.. وهو يصل الماضي بالحاضر فيتذكر ويقارن ويتأمل، ويصبح الصوت منظورا جديدا أو بعدا جديدا للرواية."(1) تُكشف العديد من جوانب شخصية نوح ولد الملياني من خلال توظيف تلك الأبيات، وخاصة الجوانب النفسية عند السرد بضمير المتكلم، " فالأنا تُعلن عن معرفة كاملة الأبعاد، لأنّ الأنا عارفة بكل شيء عن نفسها فهي صورة غير مباشرة للرّاوي العارف بكل شيء ثم إن هذه الأنا في العرض ستسمح لنا بالتوغل الطبيعي في داخلها بينما العرض بـ "هو" يجعلنا خارجا دائما؛"(2) حيث يعمل الخيال الشعري على تأكيد الخاصية المشهدية لتلك الأبيات الواصفة لحالة البطل كذات في علاقتها مع الآخر. لم يجد أثناء رحلة الضياع واندثار مدينته المفضلة سوى الذاكرة الشعبية يلجأ إليها بخلق عوالم ممكنة وأخرى غير ممكنة تمتد من عمق الذاكرة، وتسافر عبر كهوفها نحو الزمن الحاضر الأليم.

ويمتد صوت الراوي الشعبي عيسى الجرموني معلنا مأساة نوميدا أمدوكال التي ما هي إلاّ مأساة وطن واحد يضمّ عيسى ونوح وغيرهما.

بلادي سرقوك و أنت في غفله.

بقيت في الحلق حاصلة دفله.

وينكم يا رجال البلاد والربحيه.

بابا عربي، هي ما هي رومية(3).

يرفض الرّاوي البطل نوح ولد الملياني التعاطي مع هذه الأبيات، ليعلن عدم استسلامه لحزن عيسى، "أنا هنا منذ قرابة النصف قرن، أنتظر أن يأتي دوري وأصرّ على حقي بأظافري، وأشواقي وكتبي التي أقرأها وبحري الذي يملأني."(4) من خلال تداخل السردي مع الشعري يعمل الخيال الشعري للروائي بطريقة مغايرة لنظيره لدى الشاعر، "والعالم الذي يبدعه من المادة المتاحة له والخبرات التي يعيشها يتحوّل إلى لوحة منظومة من الصور والموتيفات للعلاقات التي تحكم الظروف الاجتماعية لإنتاجها في الرواية العادية، علاقات السبب والنتيجة، والمخططات التي تخضع للتعاقب الزمني. وفي نفس الوقت تكتسب الشعرية في الرواية دلالات لا تنطوي عليها في الشعر. ففي الرواية كما هو الحال قطعا في الشعر الملحمي، يطرح السرد المتواصل بعدا إضافيا، وهو أن الصيرورة الشعرية تمتد وتتواصل، لأن الأنا الشعرية هي في الوقت نفسه البطل الروائي الذي يعيش التجربة

[1]- محمد نجيب التلاوي، وجهة النظر في روايات الأصوات العربية،منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص 18.

[2]- م، ن، ص 19.

[3]- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 17.

[4]- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 17.

السردية بصورة يتحوّل معها موقف الشاعر إلى فعل معرفي."(1) يرى نوح ولد الملياني من خلال توظيف أبيات عيسى الجرموني صورة الأمير نوح الأوّل الذي قُتل غدرا من طرف الملياني. فانبعاث صوت الجرموني ما هو إلاّ عودة لروح نوح المقتول. فالقارئ أمام تجليّات مختلفة لجدلية الأنا / الآخر التي تظل علاقة طرفيها متذبذبة بين قطبي ثنائية القبول / الرفض. قبول السلطة ورفضها. تزداد علاقة البطل نوح بعيسى الجرموني الذي في كل مرّة يظهر له بصورة الأمير نوح الأوّل ناصحا له في شكل أبيات شعرية شعبية:

إذا جاك الزمان بضرّه.

ألبسه ثوبا من الرضى

واشطح للقرد في ملكه،

وقل يا حسرة على ما مضى(2)

إنها أبيات شعرية يوردها السارد في شكل مثير يظهر للبطل ليذكره بشروط الوصول للحكم. لتأتى الاستجابة مباشرة في: "ها أنذا قد لبست ثوب الرضى، وما زلت أشطح للقرد في ملكه منذ خمسين سنة. مستحيل. الصبر صار مستحيلا يا خويا الجرموني. لا أدري ما الذي يقودني نحو صوتك هذا الصباح. مضطر أن ألبس ثوب الرضى، وإلاّ أكلني هؤلاء قبل أن يأكلني البحر وفنتونة.."(3). يتناوب البطل والسارد في طرح وجهات النظر ممّا " يجعل السارد يتلوّن وتتعدّد أقنعته ومواقفه. فنحن إزاء سارد عليم بكل شيء في مواطن من النص وفي أخرى يكون السّارد محايدا لا يعرف شيئا عن الشخصيات الأخرى إلاّ ما تقدّم به هي نفسها. وقد يتناوب على السّرد أحيانا ساردان أحدهما يشارك في الأحداث ويجيد السّرد، والآخر ساردا فقط بل إنّه لا يجيد السرد أحيانا كثيرة."(4) يتعاون الساردان في رواية المخطوطة الشرقية في تصدير نص سردي بنص شعري، وهي ميزة الرواية الشعرية التي "تنهض على بنية فريدة تتجاوز التطوّر النسبي والحركة الزمنية للسرد ضمن سياق القصّ وبنيته. إنها جنس أدبي هجين يستخدم الرواية لتشارف بها وظائف القصيدة."(5) تتحوّل اللغة من تعبيرها عن التجربة إلى تمثلها للتجربة في حدّ ذاتها، وهذا التحوّل يجعل فضاء السرد منفتحا على عمق التجربة وبعيدا عن التقريرية والخطاب الإيديولوجي المباشر.

يفاجئك الخطاب السردي وقد استعار لغة الشعر بدلا من النثر في القسم الأوّل من رواية المخطوطة الشرقية.

يا بحر لبحار

يا سيد لكبار

فيك الجنة، فيك النار

جيناك خايفين، طالبين ستار

ما تنساناش يا كبير لكبار

يا بحر لبحار(6)

---

[1]- يمنى العيد، الرواية العربية وآفاق المستقبل، مهرجان الدوحة الثقافي الخامس 2006 ، مأخوذ من الموقع الالكتروني: www. dohafestival.net.

[2]- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 21.

[3]- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 21.

[4]- عمر حفيظ، التجريب في إبداع إبراهيم الدرغوثي،دار صامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2009، ص 117.

[5]- صبري حافظ، الرواية العربية، إشراف المستقبل والمتغيرات الجمالية، عن مهرجان الدوحة الثقافي الخامس، 2006، من الموقع:www.dohafestival.net.

[6]- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص130.

تعكس هذه الأبيات صوتا أحاديا يعلن حالة الحزن التي يعيشها البطل حتى مع المحيطين به، والخطاب الشعري في الغالب صوت أحادي ليس بإمكانه عرض الحقيقة إلاّ من خلال زاوية رؤية محددة تنفرض تعسفيا على القارئ الذي عليه أن يقبل بما منحته من إمكانية للدهشة بهذا الكم من التشبيهات والاستعارات والمبادرات. لذا ارتكز خطاب الكاتب من خلال راوييه على موضوع الأسلبة Stylisation "وهي إحدى الطرق التي يستخدمها السارد في التعبير عن أفكاره وخلفيته الإيديولوجية، وذلك بتقمصه أساليب الآخرين بطرق مختلفة مثل تغيير الصيغة أو التقليص أو التمطي أو الإيحاء بأسلوب الآخرين كما قد يحاكيه بطريقة معاكسة"(1) ويشرح باختين هذه الطريقة في قوله: "هي قيام وعي لساني معاصر بأسلبة مادة لغوية أجنبية عنه، يتحدث من خلالها عن موضوعه، فاللغة المعاصرة تلقي ضوءا خالصا عن اللغة موضوع الأسلبة، فتستخلص منها بعض العناصر ونترك البعض الآخر في الظل."(2) عمل واسيني على استعارة مختلف الأنماط اللغوية من خلال توظيف اللغة العامية المتمثلة في الأبيات الشعرية المستقاة من قلب الأدب الشعبي. جرّد الكاتب أبيات الشاعر عيسى الجرموني، ودحمان الحرّاشي من أهدافها الأصلية، وحوّلها لخدمة مقاصده في الرواية، وخدمة المسار السردي للرّاوي/البطل نوح ولد الملياني، فتنوّعت صور اللغة العامية في القسم الأول من الرّواية حيث نجد:

ثانيا- الكلام الشعباوي.

ينتمي الكلام الشعباوي إلى الطبقة الشعبية، بذكر اللهجة كما هي، فاللهجة هي "الاستعمال الخاص للغة في بيئة معينة "(3)؛ حيث انتشرت الخطابات الشعبية باللهجة الجزائرية هنا وهناك في القسم الأوّل:

-" أنت هو أنت يا خويا الجرموني. تنشد نشيدك الحزين."(4)

-" أنت تعرف أن الميت دائما يطوالو رجليه."(5)

-"كل شيء لعبد الرحمن. هذا المجنون، المعتوه، المبوقل.(6)

-" هاه! شفتوا!؟ إننا في وضع استثنائي وعلينا أن نتخذ موقفا صارما."(7)

إنّها بانوراما منوّعة تقود القارئ العربي إلى التعرّف على اللّهجة الجزائرية، التي تتمازج مع الفصحى لتكوّن نسقا أدبيا منسجما. سمح ميخائيل باختين بدخول هذه الإمكانية؛ أي الجمع بين الفصحى و العامية في الرواية، فهذا المزج له دوره الفعّال في تطوير وإثراء اللغة الأدبية. إلاّ أن الناقد العربي عطا نعيسة في دراسته لأعمال واسيني الأعرج الروائية، رأى في توظيف العامية مظهرا من مظاهر التشويش والضبابية والغموض للقارئ، فيصرّح أنّ "تلك المقاطع الحوارية التي تتخلل السرد بالعامية المغربية، التي تبدو هي الأخرى بعيدة في بعض مفرداتها، وتراكيبها، عن معرفة القارئ المشرقي."(8) يبدو تصريح الناقد مختلفا لرؤيته النقدية في توظيف اللغة العامية حين يؤكّد " أن الحوار يضمن للهجة خصوصيتها في الحفاظ على التنبيرات والتمايزات التي تغدو قيمة دلالية هامة جدا، في بعض الأحيان، ليس من السهل التخلي عنها."(9) واللهجة المغربية هي مشكلة الناقد والقارئ المشرقي، بالرغم من أن اللهجات المشرقية باختلاف أنواعها قد وظّفت في الرّوايات العربية، ولم يجد

---

[1]- آمنة بلعلى، المتخيّل في الرواية الجزائرية، ص 98.

[2]- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ت.محمد برادة، دار الفكر،ط1، 1987، ص 181.

[3]- عطا نعيسة، في مشكلات السرد الروائي، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، 2001، ص 22.

[4]- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 18.

[5]- م، ن، ص 35.

[6]- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 66.

[7]- م، ن ، ص 120.

[8]- عطا نعيسة، في مشكلات السرد الروائي، ص 26.

[9]- م ، ن، ص23.

القارئ المغربي، أي إشكال في تقبّلها أوفي محاولة فهمها. فالروائي "في تعامله مع هذه اللغات والأصوات المتعددة، لا يستأصل نوايا الآخرين ولا يحطّم العوالم والرؤى التي تبدّى من وراء تعدّد الأصوات وتعدّد اللغات. إنه يدخلها عالمه الروائي مسكونة بنوايا الآخرين ويسخرها في الوقت نفسه لخدمة نواياه الخاصة. هنا تكمن خصوصية الجنس الرّوائي وتميّزه، وهي خصوصية تتطلب أسلوبية مناسبة لا تمكن، في رأي باختين. إلاّ أن تكون أسلوبية سوسيولوجية."(1) أراد واسيني الأعرج أن يؤسس تشكيلات لغوية سردية تبحث عن موقع وسيط بين الفصيح والعامي، ولعلّها محاولة من الكاتب لتسليط الضوء على اللهجة الجزائرية (خويا، يطوالو، المبقول، شفتوا)، وتقديمها إلى القارئ مثلما فعل نجيب محفوظ، والطيب صالح، وغيرهما قبله. ويعد هذا التوظيف نوعا من التماس مع الواقع، ومحاولة لإنزال اللغة العربية من عليائها بملامسة لغة الواقع اليومي. وقد انعطف واسيني الأعرج على الواقع الجزائري منذ الثمانيات يلاحق محنه وهزّاته السياسية والاجتماعية دون أن يهمل الهاجس الفني، فجاءت أعماله متجدّدة في أسلوبها ولغتها وتشكيلها، واختلفت خامات نسيجها مع تواصل التزام الكاتب بقضايا وطنه. فخصوصية التجربة الواسينية لا تستقر حتى تؤسس لنفسها خطابا مختلفا عماده إدهاش القارئ العربي؛ حيث أصبحت الرواية الجزائرية منذ ثمانيات القرن الماضي عنصرا رئيسيا من عناصر المدوّنة الروائية العربية بفضل جهود جملة من الروائيين الجزائريين الذين اشتغلوا بالرواية. وإن اختلفت التجارب الروائية، وتباينت مستويات الكتابة في الجزائر، فقد استطاعت في مجملها أن تلفت انتباه القارئ العربي أينما كان.

تسلّلت في الخطاب الروائي الواسيني عدّة تشكيلات للهجة العامية المشحونة بالطاقات الرمزية والإيجابية كتوظيف المثل الشعبي وغيره.

---

[1]- عبد القادر بوزيدة، فلسفة اللغة و المبدأ الحواري عند باختين، مجلة اللغة والأدب، (ملتقى علم النص)، 2001، ع15، جامعة الجزائر، ص 70.

قضية اللفظ والمعنى
في الأدب العربي القديم

د .كريمة محمد كربية

كلية التربية بالدلم

جامعة سلمان بن عبد العزيز بالخرج

المملكة العربية السعودية

الملخص باللغة العربية:

يعدّ هذا البحث محاولة لوصف مختلف الآراءالتي دارت حول قضية اللفظ والمعنى في النقد العربي القديم مبرزين أوجه الإختلاف بين هذهالآراء مع البحث في الأسبابالذاعية لذلك. وتوصلنا أنّ هذه الأسباب ارتبطت بالجوانب الاجتماعية والسياسية ز الأدبية المطروحة آن ذاك والتي كانت حافزا لها. كما حاولنا استكشاف أبعاد هذه القضية في العصر الحديث ومقارنتها بالقديم منها مبينين مدى تواصل القديم مع الحديث.

English Summary

this research is considered as a trial to describe the various point of views about the issue of word and meaning in the ancient arab criticism as well as highlighting the differences between thes opinions and studying the causes leading to that. we have found out that these causes are related to the social, political and literary sides that had been a subject of discussion at that time and that were an incentive to it.we have,also,tried to discover the dimensions of this issue in the modern era and comparing it with the ancient one as well as showing the extent of continuity between the ancient and the modern.

إنّ النص الأدبي عبارة على لفظ ومعنى وهناك من النقاد من تعصّب للّفظ وهناك من فضّل المعنى وهناك من ترك هذا وذاك وقالبالعلاقة القائمة بين اللفظ والمعنىو هناك من بحث عن دلالة الألفاظ في ضوء المعاني، كلّ ذلك من أجل تقويم النص الأدبي، وبالتالي جعلتنا هذه الإعتبارات المختلفة نهتمّ بقضية اللفظ والمعنى في الأدبالعربي القديم والتي تعتبر من الأبرز القضايا التي خاض فيها النقاد قديما إذ قامت معركة بينهم على أشدها في تحديد دور كل منهما في إعطاء النص الأدبي قيمته الفنية.

لذلك لا بدمن تعريف اللفظ والمعنى لغويا. فاللفظ مصدر للفعل بمعنى الرمي، ويتناول ما لم يكن صوتا وحرفا، وما هو حرف واحد وأكثر، مهملا كان أو مستعملا، صادرا من الفم أولا، ثم خص في عرف اللغة بما صدر من الفم، من الصوت المعتمد على المخرج حرفا واحدا أو أكثر، مهملا أو مستعملا[1]. وفي لسان العرب: لفظت الشيء من فمي ألفظه لفظا رميته. يقال أكلت الثمر ولفظت النواة أي رميتها[2].

أما المعنى لغة: فهو ما يقصد بشيء، ولا يطلقون المعنى على شيء إلا إذا كان مقصودا، وأما إذا فهم الشيء على سبيل التبعية فيسمى معنى بالعرض لا بالذات[3]. ومعنى كل كلام، ومعناته ومعنيته، مقصده"[4]

فالمفهوم اللغوي للفظ أنه ما يتلفظ به الإنسان من الكلام، وللمعنى أنه المقصود باللفظ. فالقصد شرط في اللفظ والمعنى، إذ لو لم يعتبر القصد لا يسمى الملفوظ كلاما.

---

1 - الكفوي، أبو البقاء : الكليات، تحقيق عدنان درويش ومحمد المصري، مؤسسة الرسالة بيروت، الطبعة الأولى. 1992م. ص: 795.

2 - ابن منظور : لسان العرب، دار صادر بيروت. 1955م مادة لفظ، 7/ 461

3 - الكفوي، أبو البقاء : الكليات، تحقيق عدنان درويش ومحمد المصري، ص: 842.

4 - ابن منظور: لسان العرب، دار صادر بيروت. 1955م. مادة (عنا): 106/15.

واللفظ في الاصطلاح هو ما يتلفظ به الإنسان أو في حكمه، مهملا كان، أو مستعملا [1]

وعلى مصطلح أرباب المعاني: هو عبارة عن صورة المعنى الأول الدال على المعنى الثاني على ما صرح به الشريف الجرجاني. حيث قال: "إذا وضعوا اللفظ بما يدل على تفخيمه لم يريدوا اللفظ المنطوق، ولكن معنى اللفظ الذي دل به على المعنى الثاني" [2]

أما المعاني فهي الصورة الذهنية إذ وقع بإزائها اللفظ من حيث إنها تقصد منه، وذلك ما يكون بالوضع، فإن عبر عنها بلفظ مفرد سمي معنى مفردا، وإن عبر عنها بلفظ مركب سمي معنى مركبا[3]. والمعاني: هي الصورة الذهنية من حيث إنه وضع بإزائها الألفاظ والصور الحاصلة في العقل، فمن حيث إنها تقصد باللفظ سميت معنى، ومن حيث إنها تحصل من اللفظ في العقل سميت مفهوما "[4]. والمعنى هو المفهوم من ظاهر اللفظ الذي نصل إليه بغير واسطة"[5].

يتضح إذن من خلال هذه التعريفات، أن طبيعة اللفظ والمعنى هو التلازم، فلا وجود للفظ بدون معنى، ولا وجود لمعنى بدون لفظ. فإذا كان المعنى صورة ذهنية فقد وضع بإزائه لفظ هو القصد من تلك الصورة أوهويتها.

وقد أدرك العلماء على نحو جيد قوة الترابط بين اللفظ والمعنى، وأدركوا قيمة المعنى في التعبير، ومكانة الألفاظ حين تنضم إلى بعضها، فالمعنى لا يقوم بغير لفظ، كما لا تقوم الروح بغير جسد، فهما متلازمان تلازم الروح والجسد في الأشخاص يقول العتابي "الألفاظ أجساد والمعاني أرواح، وإنما تراها بعيون القلوب، فإذا قدمت منها مؤخرا، أو أخرت منها مقدما، أفسدت الصورة وغيرت المعنى، كما لو حول رأس إلى موضع يد، أو يد إلى موضع رجل، ولتحولت الخلقة وتغيرت الحلية" [6]

ولأهمية هذه الثنائية في الثقافة العربية الإسلامية، فقد كانت محط اهتمام الباحثين والدارسين على اختلاف بيئاتهم ومعارفهم، فتعددت حولها النظريات وتضاربت حولها الآراء، واختلفت المناهج والمصطلحات من حقل لآخر. ونستطيع أن نقول إن التداخل والترابط الذي تتسم به ثقافتنا العربية الإسلامية، جعل من هذه الثنائية إرثا مشتركا بين جميع البيئات المعرفية، لأن الاهتمام بها كان يستهدف أساسا خدمة النص القرآني، ودراسته وتحليله، فكان لكل بيئة نصيبها من بحث هذه القضية ومعالجتها بما يتناسب وطبيعة المادة الموصوفة.

فقد تعامل المتكلمون مع مشكلة اللفظ والمعنى على نحو يختلف عما كان عليه الأمر مع الأدباء أو النقاد، وتعرض لها الأصوليون في بحوثهم ودراساتهم على نحو آخر يختلف عما كان عليه الأمر مع الفقهاء واللغويين والفلاسفة، فكل بيئة كانت تعرض لهذه القضية وتتناولها من زاويتها الخاصة، وتذهب فيها مذاهب، وتؤلف حولها آراء ونظريات، وإن كان الأساس الذي ترتكز عليه جميع هاته البيئات يكاد يكون واحدا،

فالمحفز لهذه فكرة الإعجاز في القرآن وارتباط الفكر النقدي والبلاغي بمضامينها، باعتباره عربياً إسلامياً، فكان النزاع محتدماً في أين يكمن الإعجاز، في اللفظ وتأليفه، أو المعنى ودلالته، أو بهما معاً، أم بالعلاقة المتولدة بين هذا وذاك.

---

1 - الجرجاني الشريف : التعريفات، تحقيق جماعة من العلماء بإشراف الناشر، دار الكتب العلمية بيروت لبنان، الطبعة الأولى. 1983م، ص 192.

2 - الكفوي، أبو البقاء : الكليات ، ص، 795.

3 - التهانوي ، محمد علي : كشاف اصطلاحات الفنون، دار صادر بيروت.: 1084/3

4 - الجرجاني الشريف : التعريفات، 220.

5 - الكفوي، أبو البقاء : الكليات 842،

6 - أبو هلال العسكري ، الحسن بن عبد الله : الصناعتين في الكتابة والشعر: تحقيق مفيد قميحة، دار الكتب العلمية بيروت لبنان، الطبعة الأولى، 1981م.ص: 179.

ويمكن حصر أبعاد هذه المعركة في أربعة اتّجاهات

. اتّجاه التحيّز للفظ ويمثله الجاحظ (ت ٢٥٥ هـ) وأبو هلال العسكري (ت ٣٩٥ هـ).

. اتّجاه التسوية بين اللفظ والمعنى، ويمثله ابن قتيبة (ت ٢٧٦ هـ)، وقدامة بن جعفر (ت ٣٣٧هـ).

. اتّجاه المزج بين اللفظ والمعنى، ويمثله ابن رشيق (ت ٤١٤ هـ) وابن الأثير (ت ٦٣٧ هـ).

. اتّجاه الفضل بيناللفظ والمعنى، وقال بالعلاقة القائمة بينهما، ويمثله عبد القاهر (ت ٤٧١هـ).

و وقوفا عند الاتّجاه الأوّل نرى أنه ما من شك أن الجاحظ (ت ٢٥٥ هـ) هو أول من ألقح شرارة هذه المعركة، تعلقاً منه بمذهب الصيغة، وتعصباً للفظ، ومشايعة للصياغة سواء فيما رآه وقرره، أو بما نقله وأقحمه من آراء العلماء والأدباء والنقاد، وهو في كل ذلك يضع الأناقة والجودة والجمال في الألفاظ، فالمقياس عنده للقيمة الأدبية إنما يتقوم في جزالة اللفظ، وجودة السبك، وحسن التركيب لأن « المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والقروي، والبدوي والقروي، إنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وفي صحة الطبع وجودة السبك »[1].

والسؤال المطروح هنا هو: لماذا اتجه الجاحظ هذا الاتجاه مع انه لم يكن من الشكلين في التطبيق؟

لهذا اسباب كثيرة منها أن الجاحظ لم يتابع استاذه النظام في قوله بالصرفة تفسيرا للاعجاز وانما وجد أن الاعجاز لا يفسر إلا عن طريق النظم ومن آمن بأن النظم حقيق يرفع البيان إلى مستوى الاعجاز لم يعد قادرا على أن يتبنى نظرية تقديم المعنى على اللفظ ومنها أن عصر الجاحظ كان يشهد بوادر حملة عنيفة يقوم بها النقاد لتبيان السرقة في المعاني بين الشعراء ولا نستبعد أن يكون الجاحظ قد حاول الرد على هذا التيار مرتين: مرة بأن لا يشغل نفسه بموضوع السرقات كما فعل معاصروه ، ومرة بأن يقرر أن الافضلية للشكل لأن المعاني قدر مشترك بين الناس جميعا ، وسبب ثالث قائم في طبيعة الجاحظ نفسه فقد كان رجلا خصب القريحة لا يعييه الموضوع ولا يثقل عليه المحتوى أيّا كان لونه ولذا فان كانه يحس أن المعنى موجود في كل مكان وما على الاديب إلا ان يتناوله ويصوغه صياغة متفردة ولم يكن الجاحظ يتصور أن نظريته التي لم تكن تمثل خطرا عليه ستصبح في ايدي شغلهم الشاغل وحسبنا ان العسكري الذي ورث هذه النظرية الجاحظية يقول في الباب الثاني من الصناعتين:

الكلام . أيدك الله . يحسن بسلاسته، وسهولته، ونصاعته، وتخير ألفاظه، وإصابة معناه، وجودة مطالعه، وليس مقاطعه، واستواء تقاسيمه، وتعادل أطرافه، وتشابه بواديه، وموافقة أخيره فباديه، حتى لا يكون في الألفاظ أثر، فتجد المنظوم مثل المنثور في سهولة مطلعه، وجودة مقطعه، وحسن رصفه وتأليفه، وكمال صوغه وتركيبه، فإذا كان الكلام كذلك كان بالقبول حقيقاً، وبالتحفظ خليقاً).[2]

فعيار سلامة الكلام عنده تنحصر في سلامة اللفظ وسهولته ونصاعته، وجودة مطالعه، ورقة مقاطعه، وتشابه أطرافه، وما نسجه على هذا المنوال وفي هذا الهدف، أما إصابة المعنى (فليس يطلب من المعنى إلا أن يكون صوابا).[3]

فالعسكري معني بالهيكل وأناقته، وهو يحكي ما قرره الجاحظ ويتناوله بالكشف والإيضاح، ولا جديد عنده عليه، فهما إذن يصدران عن قاعدة واحدة تشكل هذا الرأي الخاص، ولعل مرد هذا الرأي في تعصبهما الظاهر للفظ إنما يرجع إلى *دوافع نفسية وسياسية وعصبية قبلية*، وإن صح هذا فهذه الدوافع لا تشكل حكماً علمياً مجرداً، ولنقف عندها قليلاً:

---

1 - أبو عثمان عمرو بن بحر ، الجاحظ ، الحيوان : تحقيق: عبد السلام هارون، القاهرة ، ١٩٤٥ م ، ص ١٣٢

2 - أبو هلال العسكري ، الحسن بن عبد الله : الصناعتين في الكتابة والشعر، ص ٦١.

3 - المصدر نفسه : ٦٤.

أ . *الدافع النفسي*: لا شك أن اللفظ الرقيق، والجرس الناغم، والتركيب الناصع، مظاهر تسيطر على النفوس فتنجذب نحوها انجذاباً، وجزالة الأسلوب تهيمن على القلوب فتهر بها وتنساق إليها، سيراً وراء هذا المظهر البراق، ولعل الجاحظ والعسكري قد افتتنا بهذا فسيطر عليهما نفسياً، حتى عاد ذلك قناعة ورأياً، فكانت أراؤهما تعبيراً عما يعتقدان.

ب . *الدافع السياسي*: كانت السلطة الزمنية في الفترة ما بين عصري الجاحظ والعسكري فترة مزدهرة بالترجمة والتأليف والكتابة وصولة البيان، وكان الخط السياسي معنياً بتقييم الكتاب، فعليهم تقوم أركان الدولة، وبهم ينهض مجد الحكم، ومنهم يخرج عطاء الناس، وبهم تتفاخر الأمراء والوزراء والولاة، والكتاب إنما يتميزون بالأداة الصالحة والمهارة الفنية، وهما يستقيمان باللفظ والتحكم فيه، وإخضاع تلك المهارة لأغراض الدولة ومتطلبات السلطان، وليست أغراض الدولة أغراضاً علمية فتحتاج إلى عميق المعاني وموضوعية البيان، وإنما هي أغراض سياسية تحققها قعقعة الألفاظ وزبرجة الهياكل، فإذا أضفنا إلى هذا مكانة الجاحظ وشخصية العسكري وما يقتضي مركزهما من التريث والتدبر حفاظاً على النفس، وقضاء للمصالح، فما المانع أن يندفعا هذا الاندفاع إرضاء لأولئك

الكتاب، أو حذراً من ولاة الأمور، ولكن هذا التعليل يقضي بأن الجاحظ والعسكري وأنصارهما قد تجاهلوا كيانهم الحضاري ومجدهم العلمي، وفرطوا بذوقهم الأدبي وتراثهم العقلي راغبين أو راهبين.

ج . *الدافع القومي*: ومرده في إعطاء هذا الرأي وبخاصة من قبل الجاحظ هو محاولة دحض مزاعم الشعوبيين الذين حاولوا تفضيل نصوصهم الأدبية على النصوص العربية بكثرة معانيها، وتدفق أغراضها، وتعدد موضوعاتها، فكان رد الفعل لدى النقاد العرب هو التقليل من قيمة المعاني وإعطاء القيمة للصناعة اللفظية.

أما الاتّجاه الثاني ويمثّله ابن قتيبة (ت ٢٧٦ هـ)الذي ذهب إلى القول بالجمع بين اللفظ والمعنى مقياساً في البلاغة، وميزاناً للقيمة الفنية، فرأى أن الشعر يسمو بسموهما وينخفض تبعاً لهما، ويمكن القول أن الناقدان _ ابن قتيبة والجاحظ _ قد اتفقا في موقف واختلفافي في مواقف أخرى لان الاعتدال عند ابن قتيبة قد بسط ظله على نظرته العامة ومن ابين الفروق بينهما اختلافهما في النظر الى مشكلة اللفظ والمعنى فبينا انحاز الجاحظ الى اللفظ ذهب ابن قتيبة مذهب التسوية ، ولهذه القضية ركنان (اللفظ والمعنى) ومميزان (الجودة والرداءة) ولا بأس أن يتجه ابن قتيبة في هذا النحو فيجد ان للشعر اربعة اضرب لا تسمح العلاقة المنطقية في نظره باكثر منها

وقد قسم الشعر إلى أربعة أضراب:

١ . ضرب حسن لفظه وجاد معناه.

٢ . ضرب منه حسن لفظه وحلا، فإذا فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى.

٣ . ضرب منه جاد معناه، وقصرت ألفاظه.

٤ . ضرب منه تأخر معناه، وتأخر لفظه [1].

فاللفظ والمعنى عند ابن قتيبه يتعرضان معاً للجودة والقبح، ولا مزية لأحدهما على الآخر، ولا استئثار بالأولوية لأحد القسيمين، فقد يكون اللفظ حسناً وكذلك المعنى، وقد يتساويان في القبح، وقد يفترقان.

ولم يعدم ابن قتيبة الموافقين له على رأيه، وفيه من الوجاهة ما يدعمه، فقد سار على منهاجه قدامة بن جعفر في نقد الشعر وتحدث عن اللفظ والمعنى، وجعلهما قسيمين في تحمل مظاهر القبح وملامح الجودة فيما أورده من آراء في عيوب الألفاظ والمعاني [1].

---

1 - ابن قتيبة أبو محمد، الشعر والشعراء : ، دار إحياء العلوم، بيروت، ط 6، 1997 ص٧ - ٩.

وإذا وافقنا ابن قتيبة في تقرير الموضوع الأصل وهو سليم جداً، فإننا نخالفه في طبيعة فهمه، وتطبيق الحكم على النماذج التي أختارها دليلاً على صحة دعواه. ولا سيما في الضرب الثاني الذي حسن لفظه وقصر معناه، فإنه يستشهد بهذه الأبيات:

"ولما قضينا من منى كل حاجة ومسح بالأركان من هو ماسح

وشدت على حدب المهاري رحالنا ولا ينظر الغادي الذي هو رائح

أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المطي الأباطح

ثم يعقب عليها ناقداً ومعلقاً بقوله « هذه الألفاظ كما ترى أحسن شيء مخارج ومطالع ومقاطع، وإن نظرت إلى ما تحتها من المعنى وجدته: ولما قطعنا أيام منى، واستلمنا الأركان، وعالينا إبلنا الانضاء، ومضى الناس لا ينتظر الغادي منهم الرائح، ابتدأنا في الحديث وسارت المطي في الأبطح "[2]

فابن قتيبة ببساطة يحكم على سذاجة المعنى، ويدعي في الألفاظ سلس العبارة، وجودة المخارج، وحسن المقاطع.

فالمسالة اذن مسالة صلة بين اللفظ والمعنى وعلاقة الجودة في كلهما معا هي المفضلة وهذا يعني المعاني نفسها تتفاوت وانها ليست كما زعم الجاحظ (مطروحة في الطريق) ويستشف من امثلة ابن قتيبة ان المعنى عنده قد يعني الصورة الشعرية مثلما يعني الحكمة ولكن هذه الامثلة نفسها تشير الى انه يستمد حكمه من بيت واحد او بيتين او ثلاثة في الاكثر. ان قضية اللفظ والمعنى لم تتناول العمل الادبي كله تحت بحيث تتطور الى ما نسميه (الشكل والمضمون) ولا هي استطاعت ان تقترب مما قد يسمى (الصلة الداخلية) بين هذين، ولعلها كانت ذات اثر بعيد في صرف النقد عن تبين وحدة الاثر الفني في مبناه الكلي غير انها رغم ذلك اسلم من الانحياز السافر الى جانب اللفظ إلى جانب معادلة اللفظ والمعنى وقف ابن قتيبة عند قسمة ثنائية في النظرية الشعرية فقد كثر الحديث في عصره عن الطبع والتكلف دون تحديد لهذين المصطلحين فتناولها ابن قتيبة بالتفسير والتمثيل وقد خفي على الدارسين المحدثين أن قلّة (المصطلح النقدي) لدى ابن قتيبة جعلته يستعمل هاتين اللفظتين بمدلولات مختلفة فالتكلف حين يكون وصفا للشاعر مختلف عن التكلف حين يكون وصفا للشعر تقول شاعر (متكلف) وتعني ما نعنيه حين نقول أنه (صانع) ولهذا لا بد من تحديد معنى الكلفة والصنعة عند بن قتيبة

فالشاعر المتكلف عند ابن قتيبة هو كل شاعر قام بتجويد شعره، ونقحه وأعاد النظر فيه، كزهير والحطيئة، وقد استند في ذلك إلى قول الأصمعي الذي كان يقول: "زهير والحطيئة وأشباههما من عبيد الشعر"[3]، إلا أنه في موضع آخر من الكتاب يريد بالتكلف معنى آخر وهو المشقة والعناء، إذ "كان الفرزدق يقول أنا اشعر تميم وربما أتت علي ساعة ونزع ضرس أسهل علي من قول بيت"[4]

يقول ابن قتيبة أيضا: "فالمتكلف من الشعراء هو الذي قوم شعره بالثقاف ونقحه بطول التفتيش واعاد فيه النظر بعد النظر كزهير والحطيئة "[5] فاذا قلت (شعر متكلف) عينت ظهور (التفكر وشدة العناء ورشح الجبين وكثرة الضرورات وحذف ما بالعاني اليه حاجة وزيادة ما بالعاني غني عنه) وهذا يقابل ما نسميه (رداءة الصنعه) وليس كذلك شعر المنقحين امثال زهير والحطيئة على ان المتكلف من الشعر قد يكون جيدا محكما في

---

1 - ابن جعفر قدامة ، نقد الشعر : تحقيق : الدكتور طه حسين ، عبد الحميد العبادي مطبعة دار الكتب ، القاهرة ، ١٩٣٣ م. ، ص١٩٤ - ٢١٤.

2 - ابن قتيبة، الشعر والشعراء: ص 8.

3 - نفس المرجع السابق، ص: 33.

4 - نفسه، ص: 35.

5 _ بن قتيبة: الشعر والشعراء ، ص78

راي ابن قتيبة ولكن لا اظنه يعني: ما تكثر فيه الضرورات وما فيه حذف للضروري واثبات لما يمكن الاستغناء عنه وكيف يكون في هذا الجيد المحكم وهو مخل بأبسط مقتضيات البلاغة ؟

ويذكر ابن قتيبة سمة اخرى للتكلف في الشعر سوى رداءة الصنعه وتلك السمه " ان ترى البيت فيه مقرونا بغير جاره ومضموما إلى غير لفقه "[1] وهذا مقياس هام لانه أول الطريق إلى الوحدة الكلية في القصيدة عامة وفقدان القراءة بين الابيات ليس من صفات شعر المنقحين ومن ثم يتضح لنا تماما أن لفظة المتكلف اذا اقترنت بالشاعر عنت شيئا متميزا عن معناها حين يوصف بها نوع من الشعر ولذلك قال ابن قتيبة في وصف ابيات للخليل وهذا الشعر بين التكلف رديء الصنعة وكذلك أشعار العلماء ليس فيها شيء جاء عن إسماح وسهولة كشعر الأصمعي وشعر ابن المقفع وشعر الخليل خلا خلف الأحمر فإنه كان أجودهم طبعا وأكثرهم شعرا[2]

وهنا لا بد من الإشارة إلى الأسباب التي أدت إلى ذيوع هذا النمط من الشعر (شعر التكلف)و المتمثلة في "الطمع" بمعنى شيوع شعر التكسب.

أما الطبع وتقول (شاعر مطبوع) وتعني في ذلك ما نعنيه اليوم بعفوية القول وتدفقه ،، يقول ابن قتيبة " والمطبوع من الشعراء من سمح بالشعر واقتدر على القوافي واراك في صدر بيته عجره وفي فاتحته قافيته وتبينت على شعره رونق الطبع ووشي الغريزة واذا امتحن لم يتلعثم ولم يتزحر"[3] وهو يشير إلى ما في شعر المطبوعين من السبك والتلاحم سواء أكان ذلك في البيت الواحد، أو في القصيدة كلها، مما يعني رضاء هؤلاء المطبوعين عن شعرهم.

وهذا يعني أن الطبع يشمل القول على البداهة مثلما يشمل (الصنعه الخفية) التي لا تظهر على وجه الاثر الفني.

ومراد هذا النص أن المطبوع من الشعراء، هو من يقول الشعر على طبيعته ولا يجهد نفسه أثناء قوله. ومعنى "لا يتلعثم إذا سئل" أي لا يتردد في قول الشعر. إذ يتبادر إلى ذلك منذ الوهلة الأولى، وفي هذا يختلف الشعراء، وذلك لأن المطبوعين من الشعراء يختلفون من غرض إلى غرض آخر. وقد صنفهم ابن قتيبة إلى أربعة أصناف:

- شاعر يسهل عليه المديح.
- شاعر يعسر عليه الهجاء.
- شاعر تتيسر عليه المراثي.
- شاعر يتعذر عليه الغزل.

لقد كان رواة الشعر أسبق من نقاده في إدراك قضية الطبع وما تشير إليه من دلالات السهولة واليسر وطواعية الشعر الذي يخرج من أفواههم أول ما يخرج تام الخلق مستويًا على سوقه دون أدنى عناء أو مشقة وأدركوا بالمثل قضية الصنعة، وما تستدعيه عند صاحبها من التكلف والمشقة والجهد. فهذا الأصمعي يقول فيما يرويه الجاحظ في بيانه: " زهير والحطيئة وأشباههما عبيد الشعر؛ لأنهم نقحوه ولم يذهبوا فيه مذهب المطبوعين، وكذلك كل من جوّد في جميع شعره، ووقف عند كل بيت قاله وأعاد فيه النظر حتى يخرج أبيات القصيدة كلها مستوية في الجودة، وكان يُقال: لولا أن الشعر قد كان استعبدهم، واستفرغ مجهودهم حتى أدخلهم في باب التكلف وأصحاب الصنعة، ومن يلتمس قهر الكلام واغتصاب الألفاظ لذهبوا مذهب المطبوعين

1- نفس المرجع السابق : ص12

2 - نفسه ، ص27-28.

3 - نفسه، ص: 34.

الذين تأتيهم المعاني سهوًا ورهوًا، وتنثال عليهم الألفاظ انثيالاً"[1] وما تأتي المعاني سهوًا رهوًا، وانثيال الألفاظ انثيالاً إلا صورة من صور البديهة الحاضرة، والارتجال الذي ينم عن قريحة شعرية ملهمة تبعد بصاحبها عن أن يراجع شعره وينقحه ويهذبه ويثقفه، وبذلك نجد الجاحظ يذم التكلف والتصنع الذي ينصرف إلى قهر النفس على قول الشعر مع إعمال العقل وكده - برغم أنه أكد في الحيوان على ضرورة مراجعة العمل الأدبي لأنه يفارق المطبوع من الشعر

أما الاتّجاه الثالث ويتمثله ابن رشيق (ت ٤٥٦ هـ) فقد اعتبر اللفظ والمعنى شيئاً واحداً متلازماً ملازمة الروح للجسد، فلا يمكن الفصل بينهما بحال، قال:

« اللفظ جسم، وروحه المعنى، وارتباطه كارتباط الروح بالجسم: يضعف بضعفه، ويقوى بقوته، فإذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان نقصاً للشعر وهجنة عليه.. فإن اختل المعنى كله وفسد بقي اللفظ مواتاً لا فائدة فيه »[2].

ويبدو لي أن هذا النوع من التعقيد والتقرير أقرب إلى القصد والاعتدال منه إلى التمحل والتعقيد، فالصورة عند ابن رشيق لا تكون واضحة الرؤية خصبة التخطيط إلا من خلال عنايتها باللفظ لتجعله الوسيط الدال على المعنى المراد لأكيد الصلة ووشيج النسب بينهما « لأن التفكير في اللفظ والمعنى تفكير جملي يفكر فيه الأديب مرة واحدة وبحركة عقلية واحدة، فإذا رتبت المعاني في الذهن ترتيباً منطقياً، وإذا تحددت في الفكر تحديداً يجمعه ترابط المعاني وتداعيها، هذا الترابط وهذا التداعي الذي يرضاه المنطق أو يرضاه حسن الأديب، انحدرت هذه المعاني على اللسان بألفاظها الملائمة بها خطابة، وانحدرت على القلم بألفاظها المطاوعة لها كتابة وشعراً من غير تهذيب واختيار لهذه الألفاظ »[3].

وهذا المنهج الذي اختطه ابن رشيق تكاد تنجذب له نفوس قسم من النقاد القدامى والمعاصرين، ففي طليعة القدماء ابن الأثير، الذي يرى أن عناية العرب بألفاظها إنما هو عناية بمعانيها، لأنها أركز عندها وأكرم عليها، وإن كان يسوغ بل يعترف أن عناية الشعراء منصبة على الجانب اللفظي، ولكنها وسيلة لغاية محمودة وهي إبراز المعنى صقيلاً، فإذا رأيت العرب قد أصلحوا ألفاظهم وحسنوها، ورققوا حواشيها، وصقلوا أطرافها، فلا تظن أن العناية إذ ذاك إنما هي بألفاظ فقط، بل هي خدمة منهم للمعاني[4].

ولا تفسر هذه المحاولة من ابن الأثير بالاقتداء بخطوة ابن رشيق وهي وإن لم تصرح بمزج اللفظ والمعنى في قالب واحد، ولكنها تشير إلى قيمة المضمون والشكل معاً في صقل الصورة، وتلمح إلى طبيعة التلاؤم بينهما.

وقد لاقى هذا الاتجاه سيرورة وانتشاراً عند كثير من النقاد المحدثين . وإن لم يثبت اطلاعهم عليه، لأنهم لا يشيرون إلى مصدره وكأنهم مبتكرون . فربطوا بين اللفظ والمعنى حتى ليخيل إليك أنهما شيء واحد، وحدبوا على تطوير نظرتهم هذه وصعدوا بها إلى مستوى الحقائق الثابتة من خلال إشباع البحوث استدلالاً لها، ونسجاً على منوالها، حتى أخذت طريقها إلى مستوى النظريات والصيغ النهائية.

يرى الناقد الفرنسي دي جورمون « أن الأسلوب والفكر شيء واحد، وإن من الخطأ محاولة فصل الشكل عن المادة »[5].

---

1 الجاحظ ، البيان والتبيين: تحقيق عبد السلام هارون ، نشر الخانجي ، ط5 ، 1985، ص13

2 - ابن رشيق القيرواني ، الحسن العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده : تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل بيروت لبنان. الطبعة الخامسة، 1981: ١٢٤/١.

3 - إبراهيم ، سلامة ، بلاغة ارسطو بين العرب واليونان ، القاهره ، ١٩٥٠ م.: ص ١٥١ - ١٥٢.

4 - ابن الأثير أبو الفتح: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر. تحقيق : محمد محي الدين عبد الحميد ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي ، القاهرة ، ١٩٣٩ م. ٣٥٣/١.

5 - وليم فان أوكونور ، النقد الأدبي، ترجمة : صلاح أحمد إبراهيم ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٦٠: ص ١٠٢.

وطبيعي أنه ينظر إلى الألفاظ بأنها أساليب وإلى المعاني بأنها أفكار، ثم يخطئ القائلين بفصل تلك الألفاظ عن هذه المعاني.

ويقول (دونالد استوفر) باتحاد الشكل والمحتوى، ويرى فيهما شخصية واحدة لا يمكن أن ينظر إلى أجزائها في استيعابها وتحديد النظرة الفاحصة إليها فيقول: إن القصيدة تتمتع بشخصية متماسكة حية، وأنها وحدة تتألف من عناصر مختلفة كثيرة، وهي متماسكة ومتوازنة، من حيث الشكل والمحتوى بل يتداخل فيها الشكل والمحتوى على نحو لا يمكن معه تصور كل منهما على حد »[1].

هكذا كانت النظرة بالنسبة للنقاد الغربيين، فإذا استقبلنا النقاد العرب المعاصرين وجدنا الفكرة أعمق رسوخاً، وأصلب عوداً، والنظرة أفحص إمعاناً، وأكثر ذيوعاً، تارة بالاتحاد بينهما، وأخرى بعدم الانفصال، وثالثة بوحدة المؤدى بين الشكل والمحتوى.

يرى الأستاذ أحمد الشايب عدم إمكانية فصل القيمة الفنية بين اللفظ والمعنى ويرى كلاً منهما انعكاساً للآخر بسبب « شدة الارتباط بين المادة والصورة أو بين اللفظ والمعنى، أو بين الفكرة والعاطفة من ناحية، والخيال واللفظ من ناحية ثانية، إذ كان هذان صورة لذينك، وأي تغيير في المادة يستتبع نظيره في الصورة والعكس صحيح »[2].

ويرى الدكتور بدوي طبانة أن اللفظ والمعنى حقيقتان متحدتان، ومنزلتهما واحدة لا تمايز بينهما، والعناية بأحدهما عناية بالطرف الآخر، والاهتمام يجب أن يقسم عليهما بالتساوي لأنه اهتمام بالعمل الأدبي وزنة للقيمة الفنية فيقول: «وليست منزلة المعنى دون منزلة اللفظ في تقدير القيمة الفنية للعمل الأدبي، ولا شك عند المنصفين أن وجوب مراعات جانب المعنى لا يقل شأناً عن وجوب الاهتمام بالالفاظ »[3].

والحق أن إدراك هذه العلاقة بين اللفظ والمعنى، واعتبارهما وحدة متجانسة في دلالتها على الصورة، يمكن اعتباره امتداداً منطقياً لجزء مهم من رأى الفريق الرابع من فرقاء المعركة.

أما الاتّجاه الرابع ويتمثله عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١ هـ) في كتابيه « دلائل الإعجاز » و«أسرار البلاغة » فقد هذب عبد القاهر من المفاهيم المرتجلة لدلالة الألفاظ والمعارف وأقامها على أصل لغوي وعلمي رصين، وأدرك مسبقاً سر العلاقة القائمة بين اللفظ والمعنى، ورفض القول بإيثار أحدهما على الآخر، واعتبرهما بما لهما من مميزات وخصائص واسطة تكشف عن الصورة، فقال بالنظم تارة، وبالتأليف تارة أخرى، مما لم يوفق إليه الفرقاء في النزاع، والملاحظة عنده أن النظم عبارة عن العلاقة بين الألفاظ والمعاني، وأنها تناسقت دلالتها وتلاقت معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل[4]

وقد أنكر عبد القاهر الجرجاني أن تكون الفصاحة من عوارض اللفظ المفرد، لإيمانه بأن فصاحة اللفظ عائدة للمعنى، وأن هذه الفصاحة لا تظهر إلا بضم الكلام بعضه إلى بعض في جملة من القول، أو في نص من النصوص، وما يدل على ذلك أننا نرى اللفظة فصيحة في موضع وغير فصيحة في مواضع كثيرة، ومن ثم فإن المزية التي من أجلها استحق "اللفظ الوصف بأنه فصيح، هي في المعنى دون اللفظ لأنه لو كانت بها المزية التي من أجلها يستحق الوصف بأنه فصيح تكون فيه دون معناه، لكان ينبغي إذا قلنا في اللفظة إنها فصيحة، أن تكون تلك الفصاحة واجبة لها في كل حال"[5]. يربط عبد القاهر مفهوم الفصاحة بالنظم والتأليف والترتيب، ولا

---

1 - حياة جاسم ، وحدة القصيدة في الشعر العربي حتى نهاية العصر العباسي ، مطبعة الجمهورية ، ١٩٧٢ م: ١٥١.
2 - أحمد الشايب ، أصول النقد الأدبي : ٢٤٦.
3 - بدوي طبانة ، دراسات في نقد الأدب العربي من الجاهلية إلى نهاية القرن الثالث : ١٣٨ - ١٣٩.
4 - الجرجاني ، عبد القاهر دلائل الإعجاز ، ص ٤٠.
5 - الجرجاني ، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، ص: 400-401.

شيء من الاعتبار للفظ وحده قبل أن يدخل في هذا النظم الذي ينتظم به المعنى، فالنظم "عمل يعمله مؤلف الكلام في معاني الكلم لا في ألفاظها، وهو بما يصنع في سبيل من يأخذ الأصباغ المختلفة، فيتوخى فيها ترتيبا يحدث عنه ضروب من النقش والوشي"[1]

والحقيقة أن الألفاظ المفردة لا يتصور أن يقع بينها تفاضل من حيث هي ألفاظ مفردة ومجردة دون أن تدخل في تركيب أو تأليف، ولكن ذلك لا ينفي أن للألفاظ المختارة فضل في معنى النظم وجمال التأليف. فالرأي المنصف أن النظم أو التركيب، يحسن بالألفاظ العذبة السلسة، ويقبح بالألفاظ القبيحة الخشنة، ثم إن الألفاظ الحسنة تزداد جمالا وحسنا بحسن موافقتها لما جاورها من الألفاظ، فيكشف التجاور عما فيها من حسن وجمال. ولعل في هذا القدر من الشرح والتوضيح كفاية لإبراز جهود البلاغيين في معالجة قضية اللفظ والمعنى، لننتقل إلى جهود اللغويين.

يربط عبد القاهر مفهوم الفصاحة بالنظم والتأليف والترتيب، ولا شيء من الاعتبار للفظ وحده قبل أن يدخل في هذا النظم الذي ينتظم به المعنى، فالنظم "عمل يعمله مؤلف الكلام في معاني الكلم لا في ألفاظها، وهو بما يصنع في سبيل من يأخذ الأصباغ المختلفة، فيتوخى فيها ترتيبا يحدث عنه ضروب من النقش والوشي"[2]

والحقيقة أن الألفاظ المفردة لا يتصور أن يقع بينها تفاضل من حيث هي ألفاظ مفردة ومجردة دون أن تدخل في تركيب أو تأليف، ولكن ذلك لا ينفي أن للألفاظ المختارة فضل في معنى النظم وجمال التأليف. فالرأي المنصف أن النظم أو التركيب، يحسن بالألفاظ العذبة السلسة، ويقبح بالألفاظ القبيحة الخشنة، ثم إن الألفاظ الحسنة تزداد جمالا وحسنا بحسن موافقتها لما جاورها من الألفاظ، فيكشف التجاور عما فيها من حسن وجمال. ولعل في هذا القدر من الشرح والتوضيح كفاية لإبراز جهود البلاغيين في معالجة قضية اللفظ والمعنى، لننتقل إلى جهود اللغويين.

وقد يخيل للبعض أن عبد القاهر من أنصار المعنى دون اللفظ نظراً لتهجمه على القائلين بأولوية اللفظ، وليست الألفاظ عنده « إلا خدم المعاني »[3]، ولكن عبد القاهر يشن هذه الحملات، ويصول ويجول في قلمه وما يضربه من أمثلة وشواهد، وما يقرره من قواعد، لا انتصاراً للمعنى، وإنما هو تفنيد لآراء القوم وتدليل على مفهوم الصورة عنده بالنظم، ولا نظم في الكلم وترتيب حتى يعلق بعضها ببعض، ويبنى بعضها على بعض، وتجعل هذه بسبب من تلك ».4

ويعود عبد القاهر بالنظم إلى أصل قائم على أساس من علم النحو، وطبيعي أن النحو يعني ببناء الكلمة وإعرابها، ومعرفة هذه الصيغة . وإن كانت منصبة على اللفظ . فإنها ترتبط بمعنى اللفظ في وضعه بمكانه من المعنى المراد، لأن المعاني لا يحل إبهامها ما لم يقصد إليها من خلال الألفاظ، والألفاظ لا يفهم مؤداها مالم تضبط صياغة وتصريفاً ونحواً بناء وإعراباً على حد سواء، وهما متعاونان معاً على كشف العلاقة التي عبر عنها بالنظم و« ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه على النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك فلا تخل بشيء »[5] متخذاً بالإضافة إلى هذا التشبيه والمجاز والاستعارة مضماراً لشرح آرائه، وميداناً لاستدراكاته على أصحاب اللفظ، وأن النظر إلى

1 - المصدر نفسه: 359.
2 - ابن جني ، أبو الفتح عثمان: الخصائص ، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتاب العربي بيروت لبنان. 145/2 وما بعدها
3 - الجرجاني ، عبد القاهر : أسرار البلاغة في علم البيان: تحقيق محمد رشيد رضا، دار المعرفة بيروت لبنان. ص: 5
4 - الجرجاني ، عبد القاهر: دلائل الإعجاز. ص: ٤٣.
5 - المصدر نفسه : ٦١.

هذه المقومات اللفظية بأقسامها وأنواعها لا يعود لألفاظها فحسب، وإنما للمعاني وما تضفيه على الألفاظ مما يكون حسن النظام وجوده التأليف، وهو العلاقة المترتبة على فهم القسيمين اللفظ والمعنى.[1]

وحقاً إنك لتجد عبد لقاهر قوي الحجة، عجيب المناظرة، في جولته النقدية هذه، فلا تكاد تنتهي من فصل سفرية حتى تقع في فصل مثله، يزيدك سخرية بأولئك جرحاً وتقويماً، وإرجاعاً بآرائهم إلى ما اعتادوه دون روية وتمييز من شغف بالبديع وتعلق بالصناعة، حتى ليصعب فهم ما يقصدون من الكلام، فالسامع يخبط في عشواء، من كثرة التكلف وشدة التمحل، وهو يقرر هذا المعنى بقوله: إن في كلام المتأخرين كلاماً حمل صاحبه فرط شغفه بأمور ترجع إلى ما له اسم في البديع، إلى أن ينسى أنه يتكلم ليفهم، ويقول ليبين، ويخيل إليه أنه إذا جمع بين أقسام البديع في بيت فلا ضير أن يقع ما عناه في عمياء، وأن يوقع السامع من طلبه خبط عشواء، وربما طمس بكثرة ما يتكلفه على المعنى وأفسده كمن يثقل العروس بأصناف الحلي حتى ينالها من ذلك مكروه في نفسهم.

والحملة على المحسنات البديعية لا تقلل من أهمية اللفظ، ومنزلته في تقويم المعنى، ولكن الإغراق بأصناف البديع يجعل اللفظ فارغاً إلا من جمال الهيئة الذي قد يعود وبالاً على اللفظ، كما تعود أشتات الحلي ثقلاً على الحسناء يوردها التلف.

ومن خلال ما تقدم تتضح أبعاد المعركة النقدية بين اللفظ والمعنى، وقد تجلى فيها أن الجاحظ والعسكري معنيان بحسن الصياغة وجزالة الألفاظ وقد عللنا هذا الرأي بصدوره عن دوافع نفسية وسياسية وقومية، انتهت بأناقة اللفظ وجرس الكلمة.

ولا حظنا بعد ذلك المقاييس النقدية عند ابن قتيبة بإرجاعها القيمة الفنية إلى القسيمين اللفظ والمعنى، واتفقنا معه في أصل الحكم والموضوع وناقشنا عن صحة تطبيقه لهذا الحكم.

ووقفنا عند رأي ابن رشيق في عدم الفصل بين اللفظ والمعنى وتكوينهما للوحدة الفنية في أي نموذج أدبي، وصاحبنا سيرورة هذا الرأي عند القدامى والمحدثين الغربيين والعرب، واستأنسنا بآراء ثلاثة من النقاد العرب: الشايب وطبانة وضيف، ووقفنا مع الأخير وقفة المقوم لرأيه والقائل بتفصيله ورسمنا من خلال ذلك انطلاقنا في تحديد أبعاد القضية، ثم عرضنا لرأي عبد القاهر، واختتمنا الموضوع بلقطات من كلامه وشذرات من تحقيقاته، ورأينا أن له الفضل في كشف العلاقة بين اللفظ والمعنى بما لهما من مميزات متنافرة، وانتهينا عنده بالتعبير بالنظم وحسن التأليف عن الصورة الأدبية.

ولكنّ السؤال المطروح هنا هو ما الذي دعا النقاد قديما إلى الإهتمام بمثل هذه القضية ؟

➢ أسباب الإهتمام بقضية اللفظ والمعنى

إن الاهتمام بقضية اللفظ والمعنى واختلاف الرؤية اليه كما بينااانما يكود إلى اسباب انطلقت اساسا من قراءات النص الديني القرآن الكريم للكشف عن وجوه إعجازه الذي كان الدافع إليه في بعض الحالات، رد مزاعم الطاعنين، وجلاء الحقيقة أمام المشككين الذين خفيت عنهم أسرار بيانه ولطائف نظمه. وأهم ملاحظة تستوقفنا عند هذه الدراسات التي قدمها علماؤنا عن قضية اللفظ والمعنى، نظرية الفصل التي سيطرت عليهم في تصورهم لها، حيث أخذ البحث عندهم اتجاهين متوازيين، أحدهما اهتم باللفظ والصياغة، والآخر وجه عنايته للمعاني وأحوال التراكيب، ومما يعزز هذا الرأي أن الأصوليين وهم الذين أعطوا أكثر من غيرهم صورة ناضجة عن دراسة المعنى، كانوا يرون أن كل وصف لساني يجب أن يضع في الاعتبار تقديم المعنى المتعلق بقصد المتكلم على محتوى القضية التي يحملها

1 - الجرجاني ، عبد القاهر : أسرار البلاغة في علم البيان: ٦.

فإذا تتبعنا آراء العلماء على اختلاف بيئاتهم العلمية نجد فكرة الفصل سائدة ومسيطرة في تصورهم منذ البداية، وفي مقدمة هؤلاء الجاحظ باعتباره أول بلاغي وناقد أثار جدلية اللفظ والمعنى. بقولته المشهورة "المعاني مطروحة في الطريق" وقد زكى عبد القاهر الجرجاني هذه النظرية بقوله "وكيف يتصور أن يصعب مرام اللفظ بسبب المعنى، وأنت إن أردت الحق لا تطلب اللفظ بحال، وإنما تطلب المعنى، وإذا ظفرت بالمعنى، فاللفظ معك وإزاء ناظرك"1

وإذا انتقلنا إلى بيئة اللغويين والأصوليين، فإن هذا الفصل يظل مسيطرا وسائدا كذلك يقول ابن جني "إن العرب كما تعنى بألفاظها فتصلحها وتهذبها وتراعيها...فإن المعاني أقوى عندها وأكرم عليها وأفخم قدرا في نفوسها"2.

وفي الحقيقة إن هذا التفضيل للمعنى على اللفظ، أو اللفظ على المعنى، ليس سوى انعكاس لخلاف جوهري مذهبي، فمعظم هؤلاء العلماء على اختلاف بيئاتهم العلمية، كانوا يتوزعون بين أشهر مذهبين كلاميين عرفهما التاريخ الإسلامي، وهما المذهب المعتزلي والمذهب الأشعري، فكان كل عالم من هؤلاء العلماء وهو يحدد موقفه من قضية اللفظ والمعنى، ينطلق من أصول مذهبه الكلامي ويحاول أن ينتصر لآراء هذا المذهب، وينقض آراء خصومه ومخالفيه. ومن ثم فإن هذا التفضيل للمعنى أو للفظ، ليس في الحقيقة سوى انتصار للمذهب وأفكاره، وذلك ما سنخصه بالبحث في دراسة مستقلةلاحقا.

وحيث إن قضية الإعجاز عاشت حياتها الأولى في أكناف المتكلمين إذ كانوا يمثلون جبهة الدفاع عن الإسلام بما يثار حوله من شكوك، فإن ثنائية اللفظ والمعنى قد .رتبطت بهذه القضية عند علماء الكلام وأصبحت لصيقة بها، وأصبحت محط اهتمام مختلف العلماء، بل يمكن القول إن قضية اللفظ والمعنى لم تكن لتكتسب أهميتها عند البلاغيين واللغويين، لولا اتصالها بقضية الإعجاز القرآني، التي كانت الشغل الشاغل لجميع البيئات العلمية، فقد ربط هؤلاء العلماء ما بين قضية الإعجاز وثنائية اللفظ والمعنى لكشف أسرار القرآن الكريم وإبراز سر الإعجاز اللغوي فيه، فاهتم الفريق الأول بألفظ والصياغة لإثبات إعجاز القرآن، واهتم الفريق الثاني بالمعاني وأحوال الإسناد لإثبات الإعجاز.

ومهما يكن من أمر هذا الفصل الذي اتسمت به رؤية العلماء العرب القدامى لعلاقة اللفظ بمعناه، فإن القارئ المنصف للتراث العربي الإسلامي، لا يسعه إلا أن ينظر بإجلال إلى ما تركه هؤلاء العلماء، من دراسات لغوية تتصل بهذه الثنائية، فقد نظروا إلى الألفاظ والمعاني وطبيعة العلاقة القائمة بينهما من زوايا مختلفة، وأبعاد متنوعة، مما يدل على أن هؤلاء العلماء الأفذاذ، كانوا يمتلكون وعيا نظريا كاملا عنهما، وكان من نتائج هذا الوعي أن تركوا لنا "مفاهيم ومصطلحات لغوية ونقدية، يقف الإنسان أمامها بكثير من الإعجاب والعجب. فالإعجاب لأن البلاغي العربي ابتداء من الجاحظ في القرن الثالث الهجري، بل ابتداء بسيبويه في القرن الثاني، وانتهاء بالسكاكي في مطلع القرن السابع، لم يغفل جانبا واحدا من جوانب علم اللغة الحديث كما قدمه (سوسير) في بداية القرن العشرين، كان هؤلاء البلاغيون العرب قد تطرقوا إليها بطريقة أو بأخرى. وبذلك سنحاول تناول هذه القضية لدى المحدثين ومقارنتها بما اورده القدامى.

⮘ قضية اللفظ والمعنى بين القدماء والمحدثين

ونحن وإن كنا لا ننكر أن الدراسة اللغوية في العصر الحديث قد أصبحت أكثر تخصصا وعلمية من سابقاتها عند العرب، إلا أن الدراسات اللغوية العربية القديمة في هذا المجال تبقى رائدة، فقد تطرقت لجميع

---

1 - الجرجاني ، عبد القاهر : دلائل الإعجاز: 62.
2 - ابن جني ، أبو الفتح عثمان: الخصائص ، تحقيق محمد علي النجار: 215/1.

المواضيع التي تمس ثنائية اللفظ والمعنى بالدراسة والتحليل من قريب أو بعيد. ويبقى للعامل الزمني أثره على التصور الفكري والمنهجي في الدراسات الدلالية الحديثة. فالدراسة اللغوية العربية لهذه الثنائية قديما ارتبطت بخدمة النص القرآني، والبحث عن مواطن الإعجاز فيه، وحماية لغته من اللحن والانحراف. في حين بدأ الاهتمام بدراسة هذه الثنائية (أو ما يسمى علم الدلالة) عند الأوربيين في فترة جد متأخرة عن العرب "فكلمة دلالة (Semantics)ظهرت لأول مرة في الإنجليزية في القرن السابع عشر في كتاب (جون سبنسر) ثم استعملها اللغوي الفرنسي (ميشيل بريل (M.Breal) (بينما يقول (ليش) إن مصطلح (Semantics) ظهر لأول مرة سنة 1900م في ترجمة (بريل (M.Breal)(وأن ما قاله (Leach) يحدد تاريخ استعمال (Semantics) الدلالة باعتباره مصطلحا لغويا"1

ويعتبر اللغوي (دي سوسير) رائد الاتجاه البنيوي من علماء اللغة المحدثين، الذين درسوا اللغة باعتبارها بناء اجتماعيا متكاملا تلغى فيه الفروق الفردية، وتحصر الجهود في الظواهر العامة، وبمعنى آخر فإن (سوسير) درس اللغة باعتبارها نظاما يجمع عناصر ترتبط فيما بينها ضمن علاقات معينة، فهو يشبه الدوال والمدلولات، أو الألفاظ والمعاني بالجسم الإنساني الذي يتكون من جسد وروح، أو بالماء الذي يتكون من أوكسجين وهيدروجين، فلو أخذ كل عنصر على حدة لما كانت لأيهما خصائص الماء، يقول (سوسير) "لا يتصور وجود الكيان اللساني إلا باجتماع الدال والمدلول وترابطهما. فإذا تناولنا عنصرا واحدا من هذه العناصر اختفى الكيان وتلاشى، وبدل أن نحصل على شيء مشخص لم نجد أمامنا إلا تجريدا خالصا. ولذلك فنحن نخشى في كل وقت ألا ندرك غير جزء واحد من هذا الكيان، بعد أن سبق إلى وهمنا أننا أحطنا به في كليته"2. إن ما يريده (دي سوسير) هنا أن الكل ملموس، أما الأجزاء التي يتألف منها الكل، فهي مجردة إذا عد كل جزء في ذاته، وبمعنى آخر فإن عناصر التركيب إذا انفصلت عن بعضها لا تعود تعبر عن خصائص المركب، وهو بذلك يشير إلى اتحاد الدال والمدلول (اللفظ والمعنى) وعدم الفصل بينهما.

وفكرة التأليف بين اللفظ والمعنى وعدم الفصل بينهما واعتبارهما شيئا واحدا متلازما ملازمة الروح للجسد قد نادى به كثير من علماء العرب القدامى، وفي طليعة هؤلاء ابن رشيق بقوله "اللفظ جسم وروحه المعنى، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم، يضعف بضعفه ويقوى بقوته"3.

وإذا توجهنا نحو المدرسة الاجتماعية السياقية التي حمل لواءها اللغوي الإنجليزي **Firth** وجدناه يؤكد على الوظيفة السياقية للغة، حيث نظر إلى السياق على أنه جزء أصيل في عملية التحليل اللغوي، واعتبر دراسة البنية اللغوية مقطوعة عن سياقها ذو تأثير واضح على تعدد المعنى وغموضه، وإذا كان الأمر كذلك فإن دراسة معاني الكلمات والألفاظ تتطلب تحليلا للسياقات والمواقف التي ترد فيها، سواء كانت سياقات لغوية أو ثقافية أو عاطفية.

ومعنى كلام **Firth** أن الوصول إلى معنى جملة وإدراكه إدراكا دقيقا واضحا، يرتبط أولا بمعرفة الجملة ذاتها والسياق الذي قيلت فيه. فمثلا إذا أخذنا كلمة **good** الإنجليزية (هي كلمة حسن بالعربية) فإن لها معاني متعددة حسب السياق اللغوي الذي تقع فيه "فإذا وردت في سياق لغوي مع كلمة (رجل) كانت تعني الناحية الخلقية، وإذا وردت وصفا لطبيب، كانت تعني التفوق في الأداء وليس الناحية الأخلاقية، وإذا وردت للمقادير،

1 - السعران د. محمود : علم اللغة، مقدمة للقارئ العربي، دار النهضة العربية بيروت. ص: 19.

2 - الكراعين أحمد نعيم : علم الدلالة بين النظرية والتطبيق ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع لبنان، الطبعة الأولى. 1993م. ص : 89.

3 - ابن رشيق القيرواني ، الحسن العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده : تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل بيروت لبنان. الطبعة الخامسة، 1981 ج ، 1ص124

كان معناها الصفاء والنقاوة"1. وهكذا فحسب Firth ، فإن كل لفظ يحيل على معنى ما، وهذا المعنى يظل غامضا إلى درجة ما، ولا يتضح إلا عن طريق ملاحظة استعماله في سياق معين، والواقع أن الاهتمام بالمقام أو السياق ضروري للوصول إلى المعنى الدقيق، لأن الكلمة إذا أخذت منعزلة عن السياق لا معنى لها ولا قيمة، وهي محتملة لصنوف من المعاني.

على أن فكرة دلالة السياق ليست وليدة علم اللغة الحديث، وإنما هي فكرة قديمة عرفها علماء المسلمين وفطنوا إليها وسبقوا الأوربيين إليها بعدة قرون، ونحن لا نزعم أن علماءنا الأفذاذ كان لهم وعي نظري كامل بجميع القضايا اللغوية، إلا أن متابعة أعمالهم متابعة متأنية ودقيقة تكشف عما كان لهم من سبق وريادة في مجال الدراسات اللغوية، إذ أدركوا أهمية دلالة السياق في فهم المعنى. يقول السكاكي "لا يخفى عليك أن مقامات الكلام متفاوتة، فمقام التشكر يباين مقام الشكاية، ومقام التهنئة يباين مقام التعزية، ومقام المدح يباين مقام الذم، ومقام الترغيب يباين مقام الترهيب، ومقام الجد في جميع ذلك يباين مقام الهزل...وارتفاع شأن الكلام في باب الحسن والقبول وانحطاطه في ذلك بحسب مصادقة الكلام لما يليق به وهو الذي نسميه مقتضى الحال"2ولو نظرنا إلى ما قاله الأصوليون لوجدناهم من أكثر البيئات العلمية وعيا وفهما لما لدلالة السياق من أثر في إجلاء المعنى، فقد حرصوا على استقراء وجوه الدلالة وعلاقة دلالة الألفاظ بعضها ببعض مضافا إلى ذلك إرادة المتكلم وقصده، فاللغة حسب الأصوليين إنما هي ظاهرة اجتماعية نشأت تلبية لحاجات الإنسان في حياته الاجتماعية"3.

وإذا توجهنا نحو بيئة النقاد المحدثين، فإننا نجدهم قد بحثوا في العلاقة بين اللفظ ومعناه وأدركوا على نحو جيد أهمية المعاني وشدة ارتباطها بالألفاظ، فالمعنى يستلزم اللفظ، واللفظ يستدعي معناه، وهذا ما يؤكده الناقد الفرنسي (دي جورمون) إذ يقول "إن الأسلوب والفكر شيء واحد وإن من الخطأ محاولة فصل الشكل عن المادة"4. وهذا المنهج الذي اختطه (دي جورمون) هو نفسه الذي ارتضاه نقاد آخرون غربيون وعرب، يقول إبراهيم سلامة "فالمعنى يستلزم اللفظ، واللفظ الدال على معناه لا يفهم وحده فهما تجريديا، وإنما يستدعي غيره، وسواء أجلب اللفظ المعنى، أو جلب المعنى اللفظ، فالتلازم مطلب في كل تعبير منطقي"5

هكذا كانت نظرة اللغويين المحدثين لعلاقة اللفظ بمعناه، فهي علاقة عضوية حتمية ملتحمة، فاللفظ والمعنى حقيقتان متحدتان، فالعناية بأحدهما عناية بالآخر، والاهتمام يجب أن يقسم بالتساوي بينهما إذ ليست منزلة المعنى دون منزلة اللفظ والعكس صحيح. وإذا كان أمر ثنائية اللفظ والمعنى عند المحدثين على ما وصفنا، فإن ما يجب الاعتراف به، هو أصالة علماء العرب المسلمين وسبقهم في دراسة هذه الثنائية، وتأسيس نظرية لغوية تشهد بعبقرية العقل العربي، وقولنا هذا لا يعني أننا ممن يلتمسون النظريات الحديثة في التراث، أويبحثون لها عن أصول بدعوى السبق والريادة، ولكن النظرة الموضوعية النزيهة إلى ما كتبه هؤلاء العلماء حول هذه الثنائية، وكيف تصوروها، وكيف رصدوا مظاهرها، ثم مقارنتها بما قدمه علماء اللغة المحدثين، تثبت أنه لا تكاد توجد قضية لغوية حديثة أو معاصرة لم تتوقف عندها الدراسات العربية الإسلامية قديما. والغريب في الأمر أن كثيرا من الدارسين العرب المحدثين يديرون ظهورهم لهذا التراث العظيم كله، ويقبلون على ما قدمه

---

1 - عمر أحمد مختار : علم الدلالة، عالم الكتب القاهرة، الطبعة الثانية. 1988م. ص: 69-70

2 - السكاكي ، يوسف بن أبي بكر : مفتاح العلوم تحقيق نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان. الطبعة الأولى 1983م. ص: 168- 169

3 - دراسة المعنى عند الأصوليين: 225

4 - فان أوكونور وليم: النقد الأدبي، ترجمة صلاح أحمد إبراهيم، دار صادر بيروت لبنان. 1960م ص: 102.

5 - سلامة إبراهيم : بلاغة أرسطو بين العرب واليونان، مكتبة الأنجلو المصرية. 1952م.ص: 380.

علماء اللغة المحدثين في أوربا وأمريكا من مفاهيم ومصطلحات معتقدين أن الحداثة لا تتم إلا بتحقيق القطيعة المعرفية مع التراث، والموقف الصحيح يفرض علينا الرجوع إلى التراث والإقبال عليه فهما ودراسة وتحليلا، مع الاستفادة من منجزات الدراسات اللغوية الحديثة، والاستفادة من مناهجها ومفاهيمها ومضامينها.

➢ الخاتمة

إنّ للعلاقة بين اللفظ والمعنى أهمية كبيرة في الثقافة العربية الإسلامية، وهذه الثنائية فقد كانت ولم تزل محط اهتمام الباحثين والدارسين على اختلاف بيئاتهم ومعارفهم، فتعددت حولها النظريات وتضاربت حولها الآراء، واختلفت المناهج والمصطلحات من حقل لآخر .

ونستطيع أن نقول إن التداخل والترابط الذي تتسم به ثقافتنا العربية الإسلامية، جعل من هذه الثنائية إرثا مشتركا بين جميع البيئات المعرفية، لأن الاهتمام بها كان يستهدف أساسا خدمة النص القرآني، ودراسته وتحليله. فكان لكل بيئة نصيبها من بحث هذه القضية ومعالجتها بما يتناسب وطبيعة المادة الموصوفة.

فقد تعامل المتكلمون مع مشكلة اللفظ والمعنى على نحو يختلف عما كان عليه الأمر مع الأدباء أو النقاد، وتعرض لها الأصوليون في بحوثهم ودراساتهم على نحو آخر يختلف عما كان عليه الأمر مع الفقهاء واللغويين والفلاسفة، فكل بيئة كانت تتعرض لهذه القضية وتتناولها من زاويتها الخاصة، وتذهب فيها مذاهب، وتؤلف حولها آراء ونظريات، وإن كان الأساس الذي ترتكز عليه جميع هذه البيئات يكاد يكون واحدا، وهو خدمة النص القرآني حيث هذه الغاية المحور الأساس لمسار جميع العلوم العربية والإسلامية.

قائمة المصادر والمراجع

- إبراهيم، سلامة، بلاغة ارسطو بين العرب واليونان، القاهره، ١٩٥٠ م
- ابن الأثير أبو الفتح: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر. تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٣٩ م
- ابن جعفر قدامة، نقد الشعر: تحقيق: الدكتور طه حسين، عبد الحميد العبادي مطبعة دار الكتب، القاهرة، ١٩٣٣ م.
- ابن جني، أبو الفتح عثمان: الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتاب العربي بيروت لبنان.
- ابن رشيق القيرواني، الحسن العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل بيروت لبنان. الطبعة الخامسة، 1981
- ابن رشيق القيرواني، الحسن العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل بيروت لبنان. الطبعة الخامسة، 1981
- ابن قتيبة أبو محمد، الشعر والشعراء: ، دار إحياء العلوم، بيروت، ط 6، 1997
- ابن منظور: لسان العرب، دار صادر بيروت. 1955م
- أبو عثمان عمرو بن بحر، الجاحظ، الحيوان: تحقيق: عبد السلام هارون، القاهرة، ١٩٤٥ م
- أبو هلال العسكري، الحسن بن عبد الله: الصناعتين في الكتابة والشعر: تحقيق مفيد قميحة، دار الكتب العلمية بيروت لبنان، الطبعة الأولى، 1981م.
- بدوي طبانة، دراسات في نقد الأدب العربي من الجاهلية إلى نهاية القرن الثالث مكتلة أنجلو المصرية1996
- التهانوي، محمد علي: كشاف اصطلاحات الفنون، دار صادر بيروت(د.ت)
- دراسة المعنى عند الأصوليين: 225

- الجاحظ، أبو عثمان البيان والتبيين: تحقيق عبد السلام هارون، نشر الخانجي، ط5، 1985
- جاسم حياة، وحدة القصيدة في الشعر العربي حتى نهاية العصر العباسي، مطبعة الجمهورية، ١٩٧٢م
- الجرجاني الشريف: التعريفات، تحقيق جماعة من العلماء بإشراف الناشر، دار الكتب العلمية بيروت لبنان، الطبعة الأولى. 1983م
- الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة في علم البيان: تحقيق محمد رشيد رضا، دار المعرفة بيروت لبنان.
- السعران د. محمود: علم اللغة، مقدمة للقارئ العربي، دار النهضة العربية بيروت.
- السكاكي، يوسف بن أبي بكر: مفتاح العلوم تحقيق نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان. الطبعة الأولى 1983م. 16
- سلامة إبراهيم: بلاغة أرسطو بين العرب واليونان، مكتبة الأنجلو المصرية. 1952م.
- الشايب أحمد، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط 7، 1964
- عمر أحمد مختار: علم الدلالة، عالم الكتب القاهرة، الطبعة الثانية. 1988م
- فان أوكونور وليم: النقد الأدبي، ترجمة صلاح أحمد إبراهيم، دار صادر بيروت لبنان. 1960م
- الكراعين أحمد نعيم: علم الدلالة بين النظرية والتطبيق، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع لبنان، الطبعة الأولى. 1993م.
- الكفوي، أبو البقاء: الكليات، تحقيق عدنان درويش ومحمد المصري، مؤسسة الرسالة بيروت، الطبعة الأولى. 1992م.
- وليم فان أوكونور، النقد الأدبي، ترجمة: صلاح أحمد إبراهيم، دار صادر، بيروت، ١٩٦٠

بيبليوغرافيا النقد الأدبي
الحديث في موريتانيا:
المدونة وتصنيف الخطاب
مدونة الكتب والبحوث النقدية

د.محمد أحمد ولد ابراهيم

موريتانيا

ضوابط منهجية:

تتحدد الضوابط الحاكمة لهذه البيبليوغرافيا في أربعة ضوابط هي:

- الضابط المكاني: يشمل كل ما نشر من أعمال نقدية على أرض موريتانيا أو خارج حدودها، في الفترة المحددة، بأقلام نقاد موريتانيين، نتيجة لقلة هذه الأعمال.

- ضابط اللغة: يختصر على الأعمال المكتوبة باللغة العربية لكون المكتوب بها يمثل الغالب الأعم في الأعمال النقدية الموريتانية.

- ضابط الأعمال: الوسائط التي سيتم تناولها في هذا البحث هي الكتب المنشورة والدوريات بتتبع المقالات النقدية المنشورة فيها.

- ضابط الآليات المنهجية: لا تقتصر الأدوات المنهجية التي سأحاول من خلالها دراسة الأعمال النقدية على المقاربة الإحصائية التي تسعى إلى التعريف بالنقاد وأعمالهم، وإنما تتجاوز ذلك إلى النظر في محتوى الأعمال النقدية قصد تصنيفها حسب المناهج النقدية والقضايا التي تناولتها.

أما منجيا فتبع هذه البيبليوغرافيا منهجا يعتمد:

- ترتيب الأعمال النقدية ترتيبا تاريخيا، مع كتابة نبذة عن محتوى الدراسة أحيانا.

- ترتيب النقاد الموريتانيين على حروف المعجم مع ذكر تاريخ الولادة ومكانه(إذا أمكن ذلك).

1- مدونة الكتب: سيرورة الأعمال[1]:

1-1- الأعمال النقدية: نبذة وتصنيف

1/1985

- صورة بخيل الجاحظ الفنية من خلال خصائص الأسلوب في كتاب البخلاء[2]: تأليف: أحمد ولد أمبيريك، الدار التونسية للنشر، 228 صفحة، وهو عمل يرمي إلى جمع وترتيب ما قاله الجاحظ عن البخلاء والتعليق عليه؛ كما يقصد دراسة مادة الكتاب اللغوية وخصائصه الأسلوبية، ثم استنطاق نتائج هذه الدراسة لاستنباط صورة البخيل الفنية، لأن العملية الأولى من اختصاص ناقد الأدب وقد بدأ عمله بها، فلاحظ من خلال اشتغاله أن كلا العمليتين -على حدة- تكفي لأن تكون موضوع دراسة مستقلة[3]، لكنه اختار الجمع بينهما،

---

[1]- تجدر الإشارة إلى أن الطريقة المتبعة في هذا التصنيف مأخوذة عن الطرق التي اتبعها الدكتور محمد يحيى قاسمي في كتبه البيليوغرافية وخاصة كتابيه: الإبداع الأدبي المعاصر بالجهه الشرقية من المغرب، وسيرورة القصيدة ببليوغرافيا الشعر العربي الحديث بالمغرب 1936- 2000.

[2]- أحمد بن محمد بن أمبيريك: صورة بخيل الجاحظ الفنية، الدار التونسية للنشر، تونس، ط1، 1985.

[3]- أحمد بن محمد بن أمبيريك: المرجع السابق، ص 13-14

فدرس جميع خصائص الأسلوب في الكتاب وكيف تجلت من خلالها صورة البخيل (اللفظ والصورة...)؛ فرأى أن صورة الجاحظ طريفة تختلف عن الصور التقليدية على الخيال والإمعان في المجاز.

ثم ذهب إلى نقاش شفيق جبري في آراءه التي نشرها في مقال بعنوان"بخلاء الجاحظ وبخيل موليز"؛ توصل فيه إلى أن شفيق جبري قد تجنى على الصورة وعلى الجاحظ وأن هذه الصورة كانت فنية حقا1، كما استنتج أن لكتاب البخلاء أبعادا ثلاثة كقصائد الشاعر الفرنسي لا فونين؛ بعدا يجعله مجموعة من النوادر البسيطة الممتعة عن حياة عصره يمكن بتصرف بسيط أن تصبح قصص أطفال، وبعدا فنيا يجعلها مادة فنية تغذي الكبار وتحظى باهتمام اللغويين والأدباء، وبعدا وجوديا يعطي الكاتب مكانة بين اهتمامات المفكرين والفلاسفة2.

1/1987

- الشعر والشعراء في موريتانيا3: تأليف: محمد المختار ولد اباه، الشركة التونسية للتوزيع، 428 صفحة. وهو عبارة عن مجموعة أشعار قدمها صاحبا تكملة لكتاب "الوسيط في تراجم أدباء شنقيط"، تتوخى إعطاء المهتمين بالأدب العربي عامة والأدب الموريتاني خاصة إطارا شاملا للدراسة والبحث، وقد احتوت على زهاء 6000 بيت لأكثر من 100 شاعر تنشر لأول مرة4، وهي في الأصل خلاصة أطروحة دكتوراه مقدمة بجامعة السربون تحت عنوان: مدخل لدراسة الشعر الموريتاني(1900-1950)، وقد عربها وقدم لها محمد عبد الرحمن ولد أب في بحث تخرجه 1986، كما جعلها المؤلف مقدمة لهذا الكتاب الذي صنف فيه شعراء الحقبة المدروسة إلى ثلاث اتجاهات ومدارس كبيرة، حسب مقاييس معينة، وحاول أن يأتي فيه بأشعار لم ترد في الوسيط، وأن يثبت أشعار مختلف المناطق الموريتانية، وقد ذكر محمد بن عبد الحي أنه يختلف عن المختارات التي سبقته5 لاحتوائه علي مدخل تاريخي تقدم به المؤلف عن الأدب، ومقاربات نقدية قام بها على الشعراء بتصنيفهم إلى مدارس كل حسب السمات التي تبرز في أشعارهم.

2/1995

- الشعر الشنقيطي في القرن الثالث عشر الهجري6: مساهمة في وصف الأساليب: تأليف أحمد ولد الحسن (جمال)، منشورات جمعية الدعوة الإسلامية، ليبيا، وهي دراسة تنطلق من مدونة شعرية محددة، لكنها مسبوقة بتوطئة تتضمن إطارا تاريخيا طويلا فرضه واقع التدوين في ذلك الوقت وما تمليه الحاجة المنهجية لدراسة شعرا أنشئ في صقع عربي لم تتحدد معالم ماضيه، وهو ما حتم على الباحث كتابة هذا الإطار التاريخي الذي يعتبر"أول إطار تأليفي لتاريخ بلاد شنقيط يكتب باللغة العربية7"، وقد سمحت الدراسة الأسلوبية - التي استغرقت الباب الثاني- للباحث بالتعرف على مستويات النص الشعري معرفة أكثر من ذي قبل، حيث حاول أن يصفها وصفا يتجاوز تكرار أقوال السابقين، كما مكنته الدراسة النقدية، بتكامل اجزائها، من تقديم مفهوم المدرسة الشعرية، بالإضافة إلى مجموعة من الافتراضات النظرية والاجرائية المتعلقة بالمعجم الشعري والصورة

---

[1]- أحمد ولد امبيريك، المرجع السابق، ص194.
[2]- المرجع نفسه الصفحة نفسها.
3 - محمد المختار ولد أباه: الشعر والشعراء في موريتانيا، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، ط1، 1987.
[4]- محمد المختار ولد أباه: المرجع المذكور، ص 5
[5]- وهي (كتاب ابن الأمين) ومختارات الخليل النحوي وليس فيها تعليق يذكر.
[6]- أحمد ولد الحسن: الشعر الشنقيطي في القرن الثالث عشر الهجري، جمعية الدعوة الإسلامية، ليبيا، ط1، 1995.
[7]- أحمد ولد الحسن: المرجع السابق، ص 422.

البلاغية وبناء القصيدة وأغراضها، محاولا في الباب الثالث استكمال القراءة الداخلية بقراءة أخرى خارجية تربط النص بالسياق الذي اكتنفه، حيث رسم إطارا عاما لعلاقة الأدب بالتاريخ الثقافي انطلاقا من مقولة اختلاف وظيفة الأدب من مجتمع لآخر[1].

مُظهرا من خلال تحليله طرافة وظيفة الأدب عند زوايا بلاد شنقيط في القرن الثالث عشر الهجري؛ إذ لم يكن عندهم ذا صلة بالسلطة السياسية ولا أداة رقي اجتماعي أو مهني، بل كان نشاطا رمزيا خالصا يجسد تعرب النخبة ورسوخ قدمها في الثقافة العربية الإسلامية، باعتبار الشعر يؤسس هذه الفئة في مجتمعها ويمنح وجودها معناه، متدرجا من خلال ذلك إلى الحديث عن حضور التراث العربي في ثقافة القوم وكيفية تعاملهم معه، إضافة إلى مكانة الشعر الموريتاني ضمن الشعر العربي عامة، والكتاب في "أصله أطروحة دكتوراه، من الجامعة التونسية 1987[2]".

- المعارضة في الشعر الموريتاني[3]: تأليف عبد الله ولد محمد سالم ولد السيد، المطبعة المدرسية للمعهد التربوي الوطني،235 صفحة، وهو عبارة عن مدخل لدراسة الاحتذاء عند شعراء القرن الثالث عشر الهجري، توصل فيه إلى أن المعارضة في شعر القرن المذكور كانت وثيقة الصلة بواقعها تعبر عن الأبعاد الاجتماعية والثقافية التي كان يعيشها شعراء تلك الفترة، على اعتبار أن تمعن مظاهر هذه النصوص وغيرها من إنتاج تلك الفترة يفضى إلى نتائج تعترض على فكرة تصنيف الشعر الموريتاني إلى مدارس واتجاهات مما يدفع إلى اعتبار التراث الموريتاني ظاهرة مكانية أكثر من كونها استثناءا فريدا في الزمن الثقافي العربي، وهذا في نظر الكاتب ما جعل مظاهر الثقافة الموريتانية تبدو أبعد عن الوظيفة الشعرية من مثيلاتها[4]

2/ 1996

- ضالة الأديب[5]- ترجمة وديوان سيدي محمد بن محمد الصغير بن امبوجه العلوي التشيتي (ت1212هـ-1858م)، تحقيق أحمد ولد الحسن المنظمة الإسلامية للتربية والثقافة والعلوم[6]، وهو في أصله ترجمة وافية وديوان شعر لعالم مسلم جليل وشاعر عربي مجيد يتضمن نماذج فريدة من العطاء الثقافي لسكان بلاد شنقيط (موريتانيا الحالية)، كما يحتوي على شهادات ووثائق تاريخية بالغة الأهمية عن حركات الجهاد الإسلامي في غرب إفريقيا[7]، ما جعل منه وثيقة نادرة تسد فراغا كبيرا في تاريخ الثقافة العربية الإسلامية في بلاد شنقيط والسودان والسودان الغربي، وتلقي أضواءا جديدة على تاريخ هذه المنطقة خلال القرن الثالث الهجري التاسع عشر الميلادي والقرنين السابقين عليه[8].

- الرواية العربية الموريتانية: مقاربة للبنية والدلالة[9]: تأليف محمد الحسن ولد محمد المصطفى، منشورات الهيأة العامة للكتاب بالقاهرة، 185 صفحة، ويعتبر هذا الكتاب أول عمل يتمحض لدراسة الرواية

---

[1]- أحمد ولد الحسن، المرجع السابق، ص 223

[2]- محمد الحسن ولد محمد المصطفى: اتجاهات نقد الشعر، مرجع سابق، ص248.

[3]- عبد الله ولد السيد: المعارضة في الشعر الموريتاني، المطبعة المدرسية للمعهد الوطني، ط1، 1995.

[4]- عبد الله ولد السيد: المعارضة في الشعر الموريتاني، مرجع سابق، ص207.

[5]- أحمد ولد الحسن: ضالة الأديب، المنظمة العربية للثقافة والتربية والعلوم، ط1، 1996.

[6]- جمع الباحث (وهو ابن المترجم له) سيد عبدالله بن سيد محمد بن محمد الصغير - ديوان والده، مع مقدمة وترجمة له. وقد توفي الباحث في دولة مالي وغاب ذكر الديوان. ثم عثر عليه الباحث أحمد ولد الحسن في مكتبة (في مالي) فحققه تحقيقاً علمياً، وقدم له بدراسة وافية ونشرته المنظمة الإسلامية للتربية والثقافة والعلوم عام 1996 - تحت عنوان: "ضالة الأديب - ترجمة وديوان سيد محمد بن محمد الصغير بن أنبوجة العلوي التيشيتي"

[7]- أحمد ولد الحسن: ضالة الأديب، مرجع مذكور، ص 5

[8]- المرج نفسه، ص 9

[9]- محمد الحسن ولد محمد المصطفى: الرواية العربية الموريتانية، الهيئة المصرية العامة، ط1، 1996.

العربية في موريتانيا في شموليتها متوقفا عند كل واحدة منها1، حيث تمكن المؤلف خلال هذه الوقفات من رصد رصد ثلاث تيارات روائية يمكن رد النصوص الموريتانية إليها انطلاقا من دراسته لأربع روايات، وقد أعتبر التيار التاريخي أول هذه التيارات متمثلا في روايتي (الأسماء المتغيرة) و(القبر المجهول)، إضافة إلى التيار الواقعي الذي تمثله رواية (أحمد الوادي) والتيار الإيديولوجي الذي مثل له برواية (القنبلة)، متجاوزا إلى دراسة البناء الفني والدلالي لهذه الروايات.

وقد استنتج أن بنية الحبكة والسرد لم تكن محكمة عموما، لأن الأشخاص لا يتحركون من تلقاء أنفسهم وإنما يحركهم الراوي أو الكاتب متى أراد ويوقفهم متى رغب، في حضور مفرط للكاتب على حساب الراوي في الروايات المدروسة باستثناء رواية (أحمد الوادي) التي حافظ كاتبها"على مسافة مناسبة بينه وبين العمل تاركا المجال للراوي ليتحرك بالأحداث... كما اتسمت رواية (القبر المجهول) بنوع من التماسك في بنيتها السردية ولم تزدحم بالأحداث الجانبية والمشاهد الفرعية"2، وقد ظل الزمن حاضرا بقوة في جميع الروايات، أما المكان فموزع فموزع بين المكان البدوي والمكان الحضري، إضافة إلى حضور الشخصية المتنامية والمتناقضة في الرواية، وضعف وصف الشخصيات وطغيان صوت الملف على أصواتها أحيانا كثرة، مع أن الروايات الأربع تجمعها منظومة فكرية واحدة تتمثل في الهوية؛ سواء هوية الفرد داخل مجتمعه أو هوية الأمة في سياقها الحضاري العام إزاء الغرب، وعموما فإنه يمكن من خلال هذه الدراسة اكتشاف الرواية الموريتانية باعتبارها اتجاها روائيا عربيا نجح في نقل حيثيات الحياة، وإن كان يعاني من نواقص بينها الناقد من خلال عمله.

1/1998

- مختارات من الشعر الموريتاني قبل الاستقلال3: جمع ودراسة وتحقيق، تأليف عبد الله بن أحمد بن حمدي، دار الضياء للدراسات والنشر، ط1، نواكشوط، وهو عمل يروم إخراج منتخبات من الخطاب الشعري الإسلامي في موريتانيا إخراجا مقبولا، وقد ذكر المؤلف في المقدمة أنه يعني بالمختارات جملة النصوص المنتقاة التي صمدت مع الزمن ورسخت في الذاكرة، وبالشعر الإسلامي الخطاب الفني المؤثر القائم على الوزن والموسيقى المعانق لهموم الجماعة ومشاغلها الصادر عن ذات مسلمة ملتزمة4، محددا المجال الجغرافي للدراسة في موريتانيا، ومبينا منهجه في التحقيق، حيث اعتمد في الجمع على المقابلة الشفوية وقراءة المخطوطات، مع الرجوع إلى بعض المدونات التي لها علاقة بالموضوع، محاولا أن يكون دقيقا في جمعه، من خلال ترتيب نصوصه ترتيبا زمنيا، معنونا النصوص التي أخرجها أصحابها بدون عنوان.

4/1999

- تاريخ الأدب الموريتاني5: تأليف أحمد ولد حبيب الله، اتحاد الكتاب العرب،783 صفحة، ويعتبر من الدراسات المعاصرة التي نهضت بعبء التعريف بالأدب الموريتاني قديمه وحديثه لهجيه وفصيحة إبداعه ونقده، حيث سعى الناقد من خلاله إلى "إعادة النظر في المقولات الأدبية الشائعة والأحكام المسبقة حول نشأة الأدب

---

[1]- محمد الحسن ولد محمد المصطفى: المرجع السابق، ص 8

[2]- المرجع نفسه، ص 172

[3]- عبد الله بن أحمد بن حمدي: مختارات من الشعر الموريتاني قبل الاستقلال، دار الضياء للدراسات والنشر، نوكشوط، ط1، 1998.

[4]- عبد الله بن أحمد بن حمدي: المرجع المذكور، ص1

[5]- أحمد ولد حبيب الله: تاريخ الأدب الموريتاني، اتحاد الكتاب العرب، ط1، 1999.

الموريتاني وقضايا تطوره وتصنيفه ونقده"1، متوقفا عند كل زاوية من زوايا الأدب الموريتاني؛ باستعراض الآراء الواردة في أهم الدراسات التي أنجزت والمقالات العلمية التي كتبت حوله وهو ما انعكس في تقسيمه إلى خمسة فصول تناول فيها أهم القضايا على الترتيب التالي: الإطار العام للأدب الموريتاني، المصادر الموريتانية وقيمتها التاريخية والعلمية، نشأة الأدب الموريتاني وفنونه، التصنيف الداخلي للشعر الفصيح، ثم النقد الأدبي في موريتانيا، وخاتمة تضمنت مكانة الأدب الموريتاني في الأدب العربي2.

- الشعر الموريتاني الحديث من 1970 إلى 1995م3: تأليف مباركة بنت البراء منشورات اتحاد كتاب العرب، وهو دراسة نقدية تحليلية للشعر الموريتاني الحديث في هذه الفترة، حيث تناولته بالنقد والتحليل وتعرضت لأهم الشعراء والاتجاهات الشعرية4، ويتألف الكتاب من مدخل تاريخي للفترة المدروسة تناولت فيه الحالة السياسية والاجتماعية والثقافية والاقتصادية للمجتمع الموريتاني في هذه الفترة، قبل أن تدخل إلى صلب الدراسة من خلال خمسة فصول، تناولت فيها مختلف البنيات المشكلة للشعر الموريتاني؛ حيث تحدثت في الفصل الأول عن البنية الدلالية، وفي الفصل الثاني عن البنية المعمارية، وفي الفصل الثالث عن البنية الإيقاعية، أما الفصل الرابع فقد خصصته للبنية المعجمية، في حين خصصت الفصل الخامس للبنية التركيبية.

- بنية الخطاب ودلا لتها في رواية القبر المجهول أو الأصول مساهمة في الكشف عن خصوصية السرد الموريتاني5: تأليف محمد الأمين ولد مولاي إبراهيم، تقديم الدكتور سعيد يقطين، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، وهو محاولة للتعريف بالرواية والسرد في موريتانيا انطلاقا من مقاربة نص روائي محدد هو(القبر المجهول) ومن زاوية نصية محددة هي بنية الخطاب6، وقد توصل الباحث من خلال هذه الدراسة إلى جملة من النتائج؛ أبرزها أبرزها أن ظهور الرواية الموريتانية قد ارتبط بسياق التحول الاجتماعي الذي عرفته البلاد نهاية الستينات والتسعينات من القرن الماضي، كما أن السياق السردي لنشأة السرد الموريتاني كان سياق تحول في النثرية وأشكال كتابتها.

- محاضرات في الأدب والنقد7: تأليف محمد ولد بوعليبه منشورات جامعة نواكشوط، 220 صفحة، يضم محاضرات ألقيت في مناسبات علمية في مصر وتونس ونواكشوط، وبحوثا نشرت في مجلات متخصصة جمعها هاجس واحد هو تأصيل قراءة لتراث الأدب العربي8.

2/2000

- الأزمة والتحول في الرواية المصرية الحديثة9: تأليف محمد الأمين ولد مولاي إبراهيم، مركز الإنماء الحضاري حلب سوريا، تعرض فيه للتحولات التي عرفتها الرواية العربية الحديثة في مصر من خلال علاقتها بالتحولات الاجتماعية.

---

[1]- أحمد ولد حبيب الله: المرجع المذكور، ص15

[2]- المرجع نفسه، ص17

[3]- مباركة بنت البراء، الشعر الموريتاني الحديث1970- 1995، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، 1999.

[4]- المرجع السابق، تعليق الجهة الناشرة لهذا الكتاب.

5- محمد الأمين ولد مولاي إبراهيم، بنية الخطاب ودلالتها في رواية القبر المجهول، المكتبة الأكاديمية بالقاهرة، ط1، 1999.

[6]- تنظر خاتمة المرجع السابق.

[7]- محمد ولد بوعليبه، محاضرات في الأدب والنقد، منشورات جامعة نواكشوط، ط1، 1999.

[8]- المرجع السابق، تعليق الجهة الناشرة.

[9]- محمد الأمين ولد مولاي إبراهيم الأزمة والتحول في الرواية المصرية الحديثة ، مركز الإنماء الحضاري، حلب سوريا، ط1، 2000.

- ما بعد المليون شاعر1: مدخل لقراءة الشعر الموريتاني الحديث، تأليف محمد ولد عبدي، دائرة الثقافة الثقافة والإعلام بالشارقة، 275 صفحة، وهو عبارة عن مدخل لدراسة الشعر الموريتاني المعاصر دراسة نقدية بنيوية للنصوص الشعرية حيث سعى من خلاله إلى رسم خريطة للشعر الموريتاني الحديث بدءاً من عام 1946 وانتهاء بعام 1996 كمفصل تاريخي شهد تحولات بنيوية على مستوى هذا القطر، وقد استنتج من خلال دراسة أن الشعر الموريتاني يتوزع إلى أربعة اتجاهات شكلت حدود حركته التطورية، وهي الاتجاه الاكلاسيكي والاتجاه التسجيلي الشاهد، والاتجاه الاسترجاعي المستشهد والاتجاه الاستشرافي الحداثي، والهدف من العمل كما يراه المؤلف يتمثل في ملء فراغ طالما عانى منه القارئ المشرقي؛ يتلخص في غياب النصوص المغربية عموما والموريتانية منها بصفة أخص، إضافة إلى سد فراغ عميق في الساحة الموريتانية.

3/2001

- الشعر العربي الفصيح في بلاد شنقيط مبحث في النشأة والأصول2: تأليف عبد الله ولد بن احميده، تقديم أحمد ولد حبيب الله، منشورات جمعية الدعوة الإسلامية العالمية، وقد حاول الباحث من خلاله تأسيس دراسة للشعر الشنقيطي من منظور تاريخي، رغبة في سد فجوة في تاريخ الدراسات الأدبية الشنقيطية بدأت تتسع مع الزمن، حيث عمد على بسط إشكالية النشأة وأولوية الشعر، مستخلصا من خلال ذلك أن نشأة الشعر الشنقيطي مرت بثلاثة أطوار؛ واكب الطور الأول منها مرحلة الاستيعاب وقام على جهود المعلمين الأوائل الوافدين إلى المنطقة الشمالية، أما الطور الثاني فقد صاحب النصف الأول من مرحلة الكمون، وقام على أكتاف فقهاء المنطقة الشرقية، في حين واكب الطور الثالث مرحلة الكمون الإيجابي وقام به في منطقة القبلة علماء نالت اللغة الحظ الأوفر من عنايتهم وهم الذين شاع عنهم أو أشيع قرض الشعر3، وقد استطاع الناقد من خلال دراسة لأغراض ومعاني شعر النشأة تبين معالم تيارين فنيين هما: تيار التلقائية ذي التوجه الديني التعليمي، الذي يعتبر بمثابة قنطرة عبر عليها الشعر من مرحلة المهاد أو ما قبل الاحتراف إلى مرحلة النشأة الفنية التي اضطلع بها تيار الصنعة ذي التوجه الاجتماعي المتحرر نسبيا4، والكتاب في الأصل رسالة جامعية تقدم بها الأستاذ عبد الله حسن بن احميدة لنيل درجة الماجستير، وقد نوقشت في جامعة القاهرة عام 1986.

- التنظير النقدي والممارسة الإبداعية5: دراسة لأعمال ستة نقاد شعراء معاصرين، تأليف محمد ولد عبد عبد الحي منشورات اتحاد الجمعيات الفلسفية العربية.494 صفحة، يتناول العلاقة بين التنظير النقدي والممارسة الإبداعية عند النقاد العرب المعاصرين، وهو أطروحة تفترض أن الثقافة الشعرية تؤثر في المواهب الإبداعية وتتأثر بها، وأن المواهب الإبداعية والممارسة العلمية للإبداع الشعري تنقدان الثقافة العربية وتغربلانها6.

- الشعرية التاريخية وأدبية الأدب الموريتاني7: قراءة في ظهور الأنواع والأجناس الأدبية، ومساهمة في التأريخ للأدب الموريتاني من منظور الشعرية، تأليف محمد الأمين ولد مولاي إبراهيم تقديم محسن جاسم

---

[1]- محمد و لد عبدي: ما بعد المليون شاعر مدخل لقراءة الشعر الموريتاني الحديث، دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة، ط1، 2000.

2- عبد الله ولد بن احميده: الشعر العربي الفصيح في بلاد شنقيط مبحث في النشأة والأصول، جمعية الدعوة الإسلامية، ط2001،1.

[3]- عبد الله ولد بن احميده: المرجع المذكور، ص 270- 271.

[4]- المرجع السابق، ص272

[5]- محمد ولد عبد الحي، التنظير النقدي والممارسة الإبداعية، منشور ات اتحاد الجمعيات الفلسفية، ط1، 2001.

[6]- محمد ولد عبد الحي : المرجع المذكور، ص5.

[7]- محمد الأمين ولد مولاي إبراهيم: الشعرية التاريخية وأدبية الأدب الموريتاني، دار الأمين للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 2001. 2001.

الموسوي، الطبعة الأولى، دار الأمين للطباعة والنشر، القاهرة، وهو عمل يتنزل في سياق ما عرفه النقد العربي من تطور شمل المنهج والتنظير وأدوات التفكير المنهجين، وقد انطلق الناقد من هذه التطورات محاولا قراءة تاريخ الأدب العربي في موريتانيا، و مستندا في تصوراته على حركية تاريخ هذا الأدب وزمن تشكل خطاب نصوصه وتراكماتها النصية داخل مسار زمنها الثقافي، منطلقا في وصفه لحركة هذا الأدب من تحديد منهجي نقدي يهتم بزمن الشكل الفني لنصوص الأدب وربطها بتواريخها وكتابتها وظهورها، منشغلا بالأسئلة النقدية التي تثيرها تاريخية تشكل هذه النصوص من خلال إظهار بعض ملامح خصوصية الأدب الموريتاني في علاقته بالأدب العربي القديم والحديث[1].

1/2002

- النقد الغربي والنقد العربي نصوص متقاطعة[2]: تأليف محمد ولد بوعليبة، دراسة تطبيقية في النقد المقارن لنصوص خالدة سعيد ويمنى العيد،215 صفحة، منشورات المجلس الأعلى للثقافة، قدم له الدكتور صبري حافظ في طبعته الأولى فقال: "هذه دراسة جادة في الأدب المقارن بالمعنى العلمي الدقيق لهذا المصطلح"، وهو يسعى من خلاله كما يتضح العنوان إلى المقارنة بين النقد الغربي والنقد العربي.

2/2003

- سحر البيان في الشعر الموريتاني الفصيح والحساني[3]: دراسات نقدية، تأليف دده محمد الأمين السالك دراسة نقدية"، مطبعة الازدواجية، نواكشوط 92 صفحة[4]، استوحى المؤلف عنوان الكتاب من برنامج إذاعي قدم قدم في إذاعة موريتانيا وكان هو من قدم حلقاته الثلاث الأولى التي تناولت نفس المواضيع التي جاءت في الكتاب بشكل أكثر تعميقا، حيث قسمه إلى ثلاثة فصول؛ تناول في الفصل الأول ملامح واتجاهات القصيدة الموريتانية الحديثة متخذا من أجيال السبعينات والثمانينات والتسعينات نموذجا، أما الفصل الثاني فقد خصصه لحضور الأطلال في القصيدة الموريتانية من خلال كوكبة من فرسان القصيد الطللية الذين سجلوا في شعرهم الأوراق الثبوتية لبلادهم، ثم تحدث في الفصل الثالث عن الشعر الحساني ومراحل تطوره عبر العصور، انطلاقا من نشأته إلى تطوره، مقارنا بين تطور البيت الحساني "الگاف" وعلاقتهما معا بالموسيقى الموريتانية" أزوان"[5]

- شعرية رواية الصحراء[6]: مساهمة في وصف شعرية الشكل والنصوص المشكلة له النص الموريتاني نموذجا، تأليف محمد الأمين ولد مولاي إبراهيم، منشورات حلقة النقد الأدبي بموريتانيا[7]، وهو عمل يمثل جزءا جزءا من مشروع نقدي طموح يسعى الناقد من خلاله إلى وصف أدبية الأدب الموريتاني والتأريخ له من منظور الشعرية، حيث يعتبر إلى جانب كتاب بنية الخطاب ودلالتها في رواية القبر المجهول ثاني الكتب التي تهتم بوصف الخطاب السردي للرواية الموريتانية من منظور السرديات الوصفية، جيث انشغل الكتابان بوصف المكونات الأدبية للنص السردي الموريتاني.

---

[1]- محمد الأمين ولد مولاي إبراهيم، الشعرية التاريخية، مرجع سابق، ص15

[2]- محمد ولد بوعليبه، النقد الغربي والنقد العربي نصوص متقاطعة، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2002.

[3] - دده محمد الأمين السالك، سحر البيان في الشعر الموريتاني الفصيح والحسان، مطبعة الازدواجية، نواكشوط، ط1، 2003.

[4] - وقد أعيد طبعه للمرة الثانية سنة 2008 .

[5]- دده محمد الأمين السالك: سحر البيان في الشعر الموريتاني الفصيح والحساني، مطبعة التوبة، نواكشوط، ط2، 2008، ص 6

[6]- محمد الأمين ولد مولاي إبراهيم شعرية رواية الصحراء، منشورات حلقة النقد الأدبي بموريتانيا، ط1، 2003.

[7]- وهو الكتاب الذي فاز بجائزة شنقيط للآداب عام 2004م.

1/2004

- الشعر العربي الحديث في موريتانيا[1]: دراسة في تطور البناء الفني والدلالي تأليف محمد الحسن ولد محمد المصطفى، دائرة الثقافة والإعلام حكومة الشارقة، وهي دراسة تتناول الشعر الموريتاني الحديث من خلال المدونة التي تمثل خارطته باتجاهاته المختلفة، انطلاقا من نتاج جيلين يبرز بين نتاجهما قدر من التمايز يسمح بالفصل وإن ظلت علاقة تماس حاضرة في بعض ما قدمه خاصة إذا تعلق الأمر بالنصوص المتأخرة للجيل الأول والنصوص المتقدمة للجيل الثاني[2]، ويبدأ الجيل الأول زمنيا مع مطلع الستينات وينتهي عند نهاية السبعينات، أما الجيل الثاني فيبدأ زمنيا بمطلع الثمانينات ويمتد إلى غاية تأليف الكتاب، وقد أعتمد لكل واحد من الشعراء ديوانه المطبوع أو المحقق في المدرسة العليا للأساتذة، أو ديوانه المخطوط بشرط أن تكون نصوصه نشرت في الصحف والمجلات أو قرأت في ندوات يعتد بها[3]، مقسما كتابه إلى مقدمة وأربعة فصول وخاتمة: تناولت على التوالي: الحديث عن بنية الشعر الخارجية، الشعر بمختلف اتجاهاته وحساسياته، دراسة البنية الفنية للشعر(الشكل والموسيقى)، قضايا الشعر في موريتانيا: علاقة الشاعر بالسلطة وموقفه من القضايا العربية[4]، مستخلصا من خلال ذلك استخلاصات أهمها أن:

أن الظاهرة الشعرية الحديثة في موريتانيا ظهرت متأخرة عن المشرقية بقرن من الزمن، ويغلب عليه الجانب السياسي بسبب تأثير أفكار الماركسية والقومية العربية، ويتوزع هذا الشعر منذ ميلاده مشرقية بقرن من الزمن، ويغلب عليه الجانب السياسي بسبب تأثير أفكار الماركسية والقومية العربية، ويتوزع هذا الشعر منذ ميلاده إلى ثلاث اتجاهات: مثلها الاتجاه التقليدي، والاتجاه التجديدي، والاتجاه الحداثي، وأهم القضايا التي شغلت الشاعر الموريتاني كانت سياسية وتوزعت إلى محورين: إشكالية الدولة والقضايا العربية[5].

2/2005

- البنيوية التكوينية والنقد العربي الحديث دراسة لفاعلية التهجين[6]: تأليف أحمد سالم ولد أباه، المكتبة المكتبة المصرية للطباعة والنشر، 332 صفحة، وهو -كما يقول المؤلف- عمل يسعى إلى دراسة بعض تمظهرات المنهج البنيوي التكويني على شكل قراءة للأصل الغربي، وتتبع المراحل التي مر بها النقد العربي في طريقه إلى المنهج التكويني ثم دراسة تطبيقية بعد دراسة فاعلية التهجين.[7]

- تفكيكات[8]: "مقاربات نقدية لنصوص إماراتية: "تأليف محمد ولد عبدي، الطبعة الأولى، منشورات اتحاد كتاب الإمارات، وهي مقاربات نقدية تتمثل في قراءات تتبع بعض الظواهر والأعمال الإبداعية في الإمارات العربية المتحدة، أغلبها في الأصل نصوصا قدمت قراءات لأعمال إبداعية تكليفا من إتحاد كتاب وأدباء الإمارات، وهو ما يعني أن اختيارها للدراسة لا يعني أي حكم قيمي، فقد يكون غيرها مما لم يدرس أبدع وأكثر فتحا لشهية القراء بنية ودلالة، وقد سعى المؤلف إلى تصنيف هذه المقاربات حسب جنس خطابها الذي تشتغل عليه، فجاءت

---

[1]- محمد الحسن ولد محمد المصطفى: الشعر العربي الحديث في موريتانيا، دار الثقافة والإعلام، الشارقة، ط1، 2004.

[2]- محمد الحسن ولد محمد المصطفى: المرجع السابق، ص 9.

[3]- المرجع نفسه، ص 10

[4]- محمدو عبد الرحمن احظانا: قراءة في كتاب الشعر العربي الحديث في موريتانيا، مقال منشور على موقع أخبار نواكشوط: http://www.ani.mr/old/mapeci/Ar/453/culture.htm

[5]- محمد الحسن ولد محمد المصطفى: الشعر العربي الحديث في موريتانيا، مرجع سابق، ص275- 282.

[6]- أحمد سالم ولد أباه: البنيوية التكوينية والنقد العربي الحديث ، المكتبة المصرية للطباعة والنشر، ط1، 2005.

[7]- ينظر أحمد سالم ولد أباه، المرجع، ص9-10-11.

[8]- محمد ولد عبدي: تفكيكات، منشورات اتحاد كتاب الإمارات، ط1، 2005.

في ثلاث فصول متفاوتة الحجم لتفاوت موادها المدروسة، حيث اشتمل الخطاب الشعري، وهو أكثرها، على ست دراسات، في حين اختصر الخطاب السردي على دراستين بينما لم يحظى الخطاب النقدي إلا بدراسة واحدة[1]، ومن أجل إيضاح منطلقاته النظرية وتحديد أدواته النقدية ورسم معالم تصوراته المنهجية صدّر المؤلف مقارباته بمقدمة في فقه القراءة عالج فيها بكثير من التركيز والاختزال رحلة المعنى وفق تعدد طرائق التعامل مع النص مركزا على نظرية التلقي وما توليه من اهتمام خاص بالقارئ وبدوره في إنتاج المعنى[2].

2/2006

_ الإيقاع في المقامات اللزومية للسرقسطي[3]: تأليف آلدي ولد آدب، إصدارات دائرة الثقافة والإعلام، حكومة الشارقة: تدخل هذه الدراسة في إطار الاهتمام بالنثر العربي والشعور إزاءه بالغبن من لدن الدارسين العرب الذين اهتموا أساسا بالشعر الحديث، فظلت المقامة مقصية عن متناول أقلام دارسي الأجناس النثرية الحديثة، وتكمن أهمية دراسة الإيقاع في تجلية البؤرة التي تعبر الجسر الواصل بين الشعر والنثر عموما والمقامة خصوصا لندخل عبرها ما يسمى بالشعرية والنثرية، ويعتبر هذا الموضوع - من جهة أخرى - وصل بين التراث والحداثة عبر ثنائية المقامة والإيقاع، لأنه تتناول التراث بعيون جديدة وبمناهج محددة هي السبيل إلى بعثه من مرقده[4].

- تجديد الرواية العربية يوسف العقيد نموذجا[5]: تأليف إزيدبيه ولد محمد البشير، الهيئة العامة لقصور الثقافة القاهرة، 349 صفحة، يرى عدد من النقاد[6] أن الرواية العربية المعاصرة اكتسبت قيمتها من معمارها الجديد الذى يقوم على تحييد المكونات الروائية التقليدية كالشخصية و الزمن والسرد و الوصف، وهذا ما أنتج مرحلة البنائية الجديدة فى عصر الرواية، وفى ظلال هذه الرؤية يحاول هذا الكتاب أن يقدم إسهامه حول ملامح وقسمات هذا التجديد فى بنية الرواية العربية من خلال أحد مبدعيها المعاصرين، وهو الروائي الكبير يوسف القعيد.

2/2008

- النقد الأدبي الحديث في موريتانيا المناهج والقضايا "نقد الشعر نموذجا"[7]: تأليف محمد الحسن ولد محمد المصطفى، منشورات إتحاد الكتاب والأدباء الموريتانيين، الطبعة الأولى، وهي دراسة تخص النقد الأدبي الحديث في موريتانيا المنصب على الشعر أساسا؛ وذلك من خلال تتبع تطوره ومراحل نموه واتجاهاته المختلفة، وعلاقاته بمرجعياته خارج الحدود[8]، وقد استنتج الناقد من خلال هذا العمل أن النقد الحديث في موريتانيا بدأ بدأ في منذ أواسط الستينات بعد قيام الدولة، وبدء البعثات العلمية إلى الجامعات العربية والغربية، حيث اتجه رواده إلى اكتشاف المنجزات الفكرية والنقدية والإبداعية في العالم العربي والغرب، ليعيدوا من خلال ذلك قراء

---

[1]- محمد ولد عبدي: تفكيكات، مرجع سابق، ص7- 8

[2]- ينظر المرجع السابق، تفكيكات: حيث قدم الناقد لعمله بمنازل المعنى مقدمة في فقه القراءة من ص11 إلى 16.

[3]- الدي ولد آدب: الإيقاع في المقامات اللزومية للسرقسطي، إصدارات دائرة الثقافة والإعلام، حكومة الشارقة، ط1، 2006.

[4]_ الدي ولد آدبه، في مقدمة هذا الكتاب ، ص9

[5]- إزيدبيه ولد محمد البشير: تجديد الرواية العربية، الهيئة العامة لقصور الثقافة القاهرة، ط1، 2006.

[6]- مثل الناقد محمد برادة في كتابه الرواية العربية ورهان التجديد

[7]_ محمد الحسن ولد محمد المصطفى: النقد الأدبي الحديث في موريتانيا، منشورات اتحاد الأدباء والكتاب الموريتانيين، ط1، 2008.

[8]_ محمد الحسن ولد محمد المصطفى، النقد الأدبي الحديث في موريتانيا، مرجع سابق، ص5

النص التراثي والنص الشعري المعاصر على هذا الأساس، وقد تمكن الناقد من حصر الاتجاهات النقدية المتجهة إلى الشعر في موريتانيا إلى قسمين: قسم ينظر إلى النص بالاستعانة بالعوامل الخارجية دون إغفال لفنياته، لكنه أصحابه ارتبطوا بالمنهج التاريخي أساسا وما يقدمه من مفاهيم وأدوات فظهر في أعمالهم سعي أكيد إلى دراسة النص الشعري في كنف الظروف التي أنتجته، أما القسم الثاني فينظر إلى النص من داخله، ويستعين بخارجه، حيث يسعى أصحابه إلى الانطلاق من المناهج النصية في القراءة خلال الوصف والتصنيف، ثم الانتقال إلى التحليل والتفسير، وقد تبلورت ثلاث اتجاهات نقدية في القسم تختلف في تفاصيلها وإن تقاربت في منطلقاتها الجوهرية وهي: الإتجاه البنيوي التكويني والإتجاه الوصفي التاريخي، والاتجاه الأسلوبي التكويني.1

- الشعر الموريتاني القديم2: دراسة في البنية والمرجع، تأليف عبد الله ولد السيد منشورات اتحاد الكتاب الكتاب الموريتانيين، يقدم عبد الله ولد السيد دراسته بمقدمة تاريخية تعودنا عليها عند دارسينا المولعين بالتاريخ الذي أكل الكثير من خطاباتنا النقدية و الفكرية، ثم يتحدث عن سياق النص ومرجعياته والمجتمع والثقافة الشنقيطية وظروف نشأة الثقافة وروافدها، وموضوعات الشعر ومعانيه حيث يقسمها إلى موضوعات اجتماعيه : المدح و المدح النبوي، مدح الأولياء ومدح الأمراء والشجاعة والفروسية، وكرم الممدوح والدعوة للميت، الفخر، الغزل و وصف المرأة، الهجاء، والدعوة إلى التمسك بالدين ومحاربة البدع، والحث علي التعلم والحث علي الجهاد والتوسل والابتهال والاستسقاء، ثم يأتي إلى تجليات المكان ومرجعيات الشعر الشنقيطي فيري أنها بيئية واجتماعيه وثقافيه ثم يدرس البنية من حيث المستوي الموسيقي والمعجمي والتركيبي والهيكلي، وفي الفصل الأخير القراءة :يدرس ثلاثة محاور هي : تاريخ الشعر الشنقيطي وتصنيف الشعر الشنقيطي وتقويم الشعر الشنقيطي ويختم بخاتمة ما توصل إليه البحث

وقد جهد الباحث في أن يقدم لنا دراسة جيدة بأدوات علميه لكن المشكله ان المادة الخام التي يشتغل عليها تقف ضده و لا تسعفه.

الشيء الجميل الذي قدمه الباحث في كتابه هو الفصل الأخير الذي أثار فيه قضايا سبق وأن تعرض لها في كتابه المعارضة في الشعر الموريتاني وقد قدم وجهة نظره في النهضة الشعرية الموريتانية المزعومة حيث يقول (إن معايشتنا نصوص الشعر الشنقيطي أوصلتنا إلى أن ابرز سمه يتسم بها هي التنوع بحيث تحضر في نصوصه اصداء التراث العربي من العصر الجاهلي حتي القرن الثالث تحضر في نصوص الديوان الواحد واحيانا في النص الواحد وهوما يجعله من الناحية الفنيه ظاهرة عاديه في تاريخ الشعر العربي.

4/2009

- السياق والأنساق في الثقافة الموريتانية الشعر نموذجا مقاربة نسقية3: تأليف محمد ولد عبدي، دار نينوى، دمشق سوريا، وهو يسعى من خلال طرحه في هذا الكتاب إلى مقاربة جديدة وأصيلة لأنها تجمع بين الثقافة والأدب فيما بات يعرف بالنقد الثقافي، وذلك لقيامه بدراسة نقدية تضع الشعر في سياقه الثقافي، باعتباره تجليا من تجليات الثقافة، وقد قام الناقد بتحليل نقدي للخطاب الشعري كاشفا عن تطوره في ضوء ثلاثة أنساق، مبرزا في الآن نفسه خصوصيته الفنية والجمالية، وأنساق تلقيه وتحليله، متوقفا عند بنياته الإيقاعية وتشكلاته النصية، كل ذلك من خلال بناء معماري متماسك يعمق صلة الثقافي بالشعري.

---

[1] - محمد الحسن ولد محمد المصطفى، المرجع السابق، ص173.

[2]- عبد الله ولد السيد: الشعر الموريتاني القديم، دراسة في البنية والمرجع، منشورات اتحاد الأدباء والكتاب الموريتانيين، ط1، 2008.

[3]- محمد ولد عبدي : السياق والأنساق في الثقافة الموريتانية ،دار نينوى، دمشق سوريا، ط1، 2009.

-أجيال القصيدة الموريتانية (1144هـ/1729- 1430هـ/ 2009م)[1]: تأليف محمد كابر هاشم، دار الفكر، نواكشوط، الطبعة الأولى، قدم فيه مختارات من الشعر الموريتاني متبعا طريقة تصنيف الأجيال، وقد ضم الكتاب مختارات لـ 74 شاعرا من مختلف أجيال الشعراء الموريتانيين، مقسما هؤلاء الشعراء إلى أربعة أجيال يمتد أولهما على مدى قرنين كاملين من منتصف القرن الثاني عشر إلى منتصف القرن الرابع عشر الهجريين، بينما يمتد الثاني من العام الميلادي 1880 حتى العام 1952 يليه الجيل الثالث من 1953 إلى 1965، وفي الأخير يأتي جيل يغطي الفترة من 1966 إلى 1984[2].

- من جماليات الشعر الحَسَّاني[3]: دراسة نقدية، تأليف دده محمد الأمين السالك، الطبعة الأولى، مطبعة التوبة، نواكشوط، وهو محاولة لإظهار الأبعاد الأدبية العظيمة في الشعر الحساني، ودوره في تهذيب النفوس، وإثراء التفكير وصقل العواطف من قيم الفحش والقسوة والتهتك والاستهتار، وترسيخ قيم التسامح والعفة والصدق والكرم والفروسية[4]، وقد بدأه بنظرة عامة حول الملامح المشتركة بين الشعر الحساني والشعر الفصيح، ثم تناول مجموعة من جماليات الشعر الحساني، قصد إبراز القيم الإبداعية العظيمة لهذا النوع من الشعر، وتسليط الضوء على القدرة الفنية الهائلة التي يمتلكها الشاعر الحساني على مستوى التعبير والأسلوب والتصوير والمعالجة، وغيرها من الأكناه التي تتناولها العملية الإبداعية الشعرية، كما مهد الناقد لدراسته بتمهيد بيّن فيه جملة من مميزات وخصائص الشعر الحساني التي يعتبر أهما الإيجاز واختزال المعاني الكثيرة في كاف من أربع تيفلواتن كما في المثال:

عين تجرِ بالدمع اهتنْ

على النحرِ صبابةً

لأن الشاعر هنا عبر عن حالته الوجدانية بكلمات قليلة لكنها تجمل في طياتها كل معاني الوجد والوله والحزن والحرمان والمعانات التي تذكيها عاطفة ملتهبة، تعمل في نفس أذابها اليأس تحت سمومه اللافحة، فراحت تمضغ عزها بصمت أليم فضحته دموع تفتقت على نحر الشاعر لتكشف صبابة ناء بها قلبه الجريح[5]، وهذا مثال على مستوى من مستويات اختزال المعاني الكبيرة في كلمات قليلة، مما ينم عن القدرة الإبداعية المتميزة للشاعر الحساني.

- في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحديثة[6](قراءة في نصوص موريتانية): تأليف فاطمة محمد محمود عبد الوهاب، الطبعة الأولى دار المعرفة، الجزائر، وهو بحث يسعى إلى استجلاء بعد أساسي في القصيدة العربية الحديثة بموريتانيا، فهو يؤسس لحدين أحدهما الإيقاع بوصفه فاعلية شعرية تستقطب ظواهر التكرير في البنيتين الزمانية والمكانية للنص، حيث يهدف البحث في هذه المرحلة إلى رصد التجليات الإيقاعية بدءا بمشمولات العَروض التقليدي المعروفة، وانتهاء بالظواهر الإيقاعية الأكثر سرية في جسد النص، محاولا استنطاق الدلالات التي يأخذها الإيقاع في الأثر العييني طبقا لتفاعلاته مع بقية النص الشعري المنجز[7]، أما الحد الثاني المكون للبحث فهو القصيد الموريتانية المكتوبة بالفصحى والمستجيبة لأهم الشروط والضوابط التي تجعل من

[1]- محمد كابر هاشم: أجيال القصيدة الموريتانية، دار الفكر، نواكشوط، ط1، 2009.

[2]- ينظر موقع الأخبار، قراء في كتاب "أجيال القصيدة الموريتانية" http://arc.alakhbar.info

[3]- دده محمد الأمين السالك: من جماليات الشعر الحَسَّاني، مطبعة التوبة، نواكشوط، ط1، 2009.

[4]- دده محمد الأمين السالك، المجع السابق، ص 6.

[5]- ينظر المرجع نفسه، ص7، والكّاف للشاعر ولد تارنبه.

[6]- فاطمة عبد الوهاب: في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحديثة "قراءة في نصوص موريتانية"، دار المعرفة، الحرائر، ط1، 2009.

[7]- فاطمة عبد الوهاب، المرجع السابق، ص11

النص الشعري نصا حداثيا، لذلك فهو يقصي الشعر الفصيح الملتزم بقواعد " عمود الشعر" المبينة في المتون النقدية القديمة، كما يستثني الشعر الموريتاني المكتوب بالعامية على بناه وتنوع ظواهره الإيقاعية والدلالية[1].

والبحث في مجمله يتألف من بابين، تناولت في الباب الأول الإيقاع في الممارسة النقدية ويمثل الشق التنظيري من البحث، في حين تناول الباب الثاني البنى الإيقاعية في القصيدة الموريتانية الحديثة متجاوزا التحولات الإيقاعية التي أفرزها صراع المبدع ضد السائد والمقنن، وقد سعى البحث إلى رصد منجزات الحداثة الشعرية في القصيدة العربية المعاصرة (والموريتانية خاصة)، عبر استهدافه القبض على المشترك في بنيتها الإيقاعية باعتبار أن لهذه البنية في الخطاب الشعري من النوعية ما يسمح باعتمادها مختبرا شعريا، لاعتبار البنية الإيقاعية من أكثر البنى إفصاحا عن انخراط نص أو متن شعري ما في الحداثة كممارسة جمالية وفكرية ذات أبعاد متعددة[2]، وقد أبرزت المعاينة التشريحية، التي قامت بها الناقدة لعناصر الإيقاع في ثمان نصوص لأربعة شعراء، أن القصيدة الموريتانية الحديثة قد استطاعت أن تستغل معظم الإمكانات الإيقاعية التي استغلتها القصيدة العربية الحديثة سبيلا إلى ارتياد آفاق الحداثة.

6/2010

- السرديات وخطاب السرد[3]"مساهمة في منهجة أطروحة السرديات والتراكمات التي أنتجتها": تأليف محمد الأمين ولد مولاي إبراهيم الطبعة الأولى، تنفيذ دار الفكر، نواكشوط، وهو دراسة تستشعر حجم التراكم النقدي الذي ظل عائقا أمام تطور النقد العربي بسبب غياب المنهج وأدواته لدى أصحاب الروايات التطبيقية، وتسعى إلى تحصيل معرفة واضحة وصحيحة عن المناهج النقدية بأطروحاتها النظرية والمنهجية المتباينة، تخول للنقاد تكوين خلفية نقدية ذات مرتكزات معرفية قوية وصحيحة تتم على أساسها عملية التراكم[4].

وقد جاءت هذه الدراسة لتسهم في لفت الأنظار إلى هذه الظاهرة، وتعمل على تجاوزها بإضاءة اختصاص نقدي محدد هو السرديات، وذلك من خلال إقامة نوع من التفريق النظري والمنهجي بين فرعي السرديات السميولوجي والشعري وما يقوم بينهما من اختلاف وتمايز وتقابل، وحصر مجال الوصف والتحليل في علاقة السرديات بالسرد باعتبارها الاختصاص الذي اهتم بدراسة السرد واشتغل بمكوناته، وانشغل بالسردية بوصفها الخاصية التي تتميز بها الأعمال السردية عن بعضها البعض، وبإبراز السياق السردي الذي أدى لظهور السرديات في الفضائين العربي والغربي؛ بتتبع التراكمات النقدية والثقافية التي أدت لظهور هذا الاختصاص.

- السرديات والرواية الموريتانية[5]: "قراءة لتشكل الخطاب في النصوص الروائية من 1981 إلى 1996: مساهمة في التأريخ للرواية الموريتانية من منظور السرديات" تأليف محمد الأمين ولد مولاي إبراهيم، منشورات اتحاد الكتاب والأدباء الموريتانيين، الطبعة الأولى، تنفيذ دار الفكر، نواكشوط؛ وهي دراسة تنطلق من مقاربة مؤداها التأريخ للرواية الموريتانية من خلال إثارة القضايا التي تثيرها مسألة التأريخ للأدب مثل تعدد المداخل النقدية المؤرخة للأدب واختلاف الخلفيات الفكرية المؤسسة لهذه المداخل، وهي قضية تأخذ أبعادا محددة

---

[1] ـ المرجع نفسه، ص 12

[2] ـ نفسه، ص215

[3] ـ محمد الأمين ولد مولاي إبراهيم: السرديات وخطاب السرد مساهمة في منهجة أطروحة السرديات والتراكمات التي أنتجتها، تنفيذ تنفيذ دار الفكر، نواكشوط،ط1، 2010.

[4] ـ محمد الأمين ولد مولاي إبراهيم، المرجع السابق، ص5-6.

[5] ـ محمد الأمين ولد مولاي إبراهيم: السرديات والرواية الموريتانية "قراءة لتشكل الخطاب في النصوص الروائية من 1981 إلى 1996 مساهمة في التأريخ للرواية الموريتانية من منظور السرديات" ، منشورات اتحاد الكتاب والأدباء الموريتانيين، ط1، 2010.

عندما يرتبط الأمر بشكل محدد1 من الأشكال الأدبية؛ وذلك ما سعى المؤلف إلى تناوله بناء على النصوص الروائية في الفترة المحددة، على الرغم من غياب تراكمات تسمح بتذليل الصعاب.

- الخطاب الشعري الحداثي في موريتانيا2: دراسة في آجرومية النص: تأليف مختار ولد محمد الأمين ولد الجيلاني، دار يوسف بن تاشفين، ومكتب الإمام مالك، الطبعة الأولى، وهو محاولة لإدخال المناهج اللسانية الحديثة وخاصة منها منهج تحليل الخطاب ولسانيات النص في حقل الشعر، حيث أن هذا المنهج لم يكن يطبق إلا في مجال الرواية أما الشعر فإن المحاولات التي بذلت في اتجاه تطبيقه عليه كانت نادرة، لأن الدراسة اللغوية للأدب دراسة تنطلق من بعض المسلمات أو الثوابت اللغوية التي يعتبر الشعر نوعا من الهتك أو الخروج عليها، لذلك بدأ هذا المنهج في مقاربة النصوص الروائية، تمهيدا لدخول الحقل الشعري الذي يعد من أصعب الحقول وأكثرها تعقيدا، لكونه قائما على الانزياح والعدول على مستوى قواعد الاستعمال، وليس ثمة علم أقدر على مقاربة الوجه الإبداعي للغة من اللسانيات، لذلك جاءت هذه الدراسة ضمن محاولات إدخال منهج تحليل الخطاب اللساني على حقل الشعر.

- الثقافة والعولمة مقاربات نقدية مدارها النص3: تأليف أحمد سالم ولد أباه، المكتبة المصرية للطباعة والنشر، القاهر، عدد الصفحات 325 وهو عبارة عن مجموعة من البحوث المنتمية لمجالات معرفية شتى، مكتوبة في سياقات رمانية ومكانية وموضوعية مختلفة، يجمعها هاجس الوعي بالنصوص ومحاولة اكتشاف مظاهر حياتها من بداية المحو والإثبات إلى التوقيع والإذاعة4.

ويتخذ الكتاب بعض المستجدات المنهجية هاجسا له مثل الترتيب والتبويب والالتزام بالمنهج، والحياد العلمي، والأمانة في العزو عند الأخذ، ويحتوي في مضمونه على شرون بحثا مفصلة في أربعة فصول، بكل فصل خمسة مباحث، بهدف تنمية طرح تسلسلي من أربعة نقاط5: حيث يتناول الفصل الأول تجريب الأدوات النقدية النقدية قراة في الأدب الموريتاني، ويهدف من خلال مباحثه الخمسة إلى زيادة وعينا بالنصوص لتحقيق أهداف الدراسة، أما الفصل الثاني الثقافة والعولمة فهو فحص لمظاهر الأخذ والعطاء بين الثقافات عبر الزمن، ومدى قدرة الإنسان على الاقتراض من غيره معرفيا والتبيئ في محيطه6، أما الفصل الثالث الخطاب النقدي عند العرب مساهمة في نقد النقد فهو قياس لدور التراكم المعرفي في خصوبة الرأي النقدي، ويأتي الفصل الرابع (أطر التفكير وأشكال الكتابة مداخل منهجية متعددة) كقيد للفصول الثلاثة المتقدمة.

وبشكل أكثر تفصيلا -على مستوى المباحث- فإن خصوصة الثقافة الموريتانية الموسيقا والشعر هو بحث تعريفي بالثقافة الموريتانية عبر المظهرين المذكورين في الفضاء العربي7، وغيره من المباحث التي تدخل في السياق السياق العام للكتاب الذي يدور حول الثقافة والعولمة فنجد المباحث تتداخل في ما بينها، فهو يسعى من خلال انعكاس القضايا العربية في الشعر الموريتاني إلى كسف تفاعل الإنتاج الشعري فصيحا ولهجيا مع كبريات القضايا العربية، كما يكشف من خلال مصادر النقد العربي الحديث النقد الموريتاني نموذجا؛ تعالق النقد الموريتاني مع الثقافة العربية والأوروبية، ويدعو من خلال السياحة في مدن القوافل الموريتانية مركزا على تقابل

---

[1]ـ محمد الأمين ولد مولاي إبراهيم، المرجع السابق، ص7

[2]- مختار ولد الجيلاني: الخطاب الشعري الحداثي في موريتانيا: دراسة في آجرومية النص، دار يوسف بن تاشفين، ومكتب الإمام مالك، ط2010،1.

[3]- أحمد سالم ولد أباه: الثقافة والعولمة مقاربات نقدية مدارها النص، المكتبة المصرية للطباعة والنشر، القاهر، ط1، 2010.

[4]- المرجع السابق، ص11.

[5]- المرجع نفسه، ص12.

[6]- المرجع السابق، الصفحة نفسها

[7]- أحمد سالم ولد أباه، المرجع السابق، ص13.

السياحة الثقافية مع السياحة الرياضية والاستكشافية، ومنها إلى خطورة ظاهرة بيع التراث والتعامل معه بما لا يليق، ويندرج بحث الخطاب الصوفي بين القديم والحديث قراءة في الأساليب ضمن تحليل للخطاب الذي يعتمد على فحص النصوص المختلفة في استراتيجيات البناء، والأزمنة المنتجة فيها؛ وبالتالي في خصائصها الأسلوبية، إضافة إلى بحث أدب التصوف بين الخصوصية والاستبداد تحليل لمجموعة نصوص مختارة للشيخ إبراهيم بانياس، أما الملاحظات حول المسكوت عنه في النقد العربي القديم في الأصل مسود للمقرر الدراسي للسنة الثالثة من قسم اللغة العربية لمادة النقد العربي القديم، فقد ارتأى الباحث أن يجمعها ويعدها للنشر، مركزا ضمنها على ما يمنع قوله في الثقافة العربية عامة والنقدية خاصة، ثم بحثه طه حسين نقده الأدبي والمؤثرات الأجنبية، الذي يعتبر دراسة نصية تحاول قراء نص من نصوص طه حسين، لاستبيان اعتماده على النقد الأجنبي1.

- السيميولوجيا والشعر العربي القديم2: مفصليات الضبي نموذجا، تأليف أحمد سالم ولد أباه، المكتبة المصرية للطباعة والنشر، القاهر، عدد الصفحات 364، وهو دراسة سيميائية لإحدى أهم المدونات الشعرية العربية الغنية هي المفضليات التي لاحظ الناقد من خلال اطلاعه أنها لم تدرس دراسة نصية وسميوليجية حتى الآن، فاختارها نظرا لاحتوائها على الكثير من المكنون الجمالي الخصب3، وقد تم تناول المتن على ثلاث مستويات، مستويات، ركز في أولها على التماس وجوه التشاكل والتباين في لغة الشعر العربي القديم من خلال المفصليات، ثم تناول في المستوى الثاني تقويم اللغة الشعرية لهذا النص، أما المستوى الأخير فقد تمثل في تحليل النص من رؤية فنية ونقدية4، وقد تشكلت الرؤية الكلية للموضوع في أن المباحث تستند على بعضها للإحاطة بالبنية الكاملة، حيث عقد مبحثا تمهيديا لتصحيح البداية، والتعرف على المنطلقات السليمة، ثم عالج في فصل السميولوجيا وتحليل الشعر؛ مسألة تحليل الشعر بمناهج مختلفة، إضافة إلى محاولة التأسيس من خلال العام لما هو خاص في مبحث علامات الشعر الجاهلي، في حين خصص المبحث الثاني لدراسة المدونة نفسها من خلال ثلاث زوايا تسلط الضوء على الحدود داخل المفضليات؛ لمعرفة مدى انسجام النصوص فيما بينها، أما الفصل الثاني فيدخل في تفاصيل ما يجعل من الشعر شعرا في المفضليات وهو ما يعرف بالشعرية5

- الشعر الموريتاني الملحون"لغْنَ" خطوة نحو الاكتشاف6: دراسة مقارنة تأليف الأستاذ محمد بن بتار بن بن الطلبة، دار انجيويه للبرمجة والدراسات والطباعة والنشر، الطبعة الأولى، القاهرة، وهو دراسة مقارنية للأدب الموريتاني في ضوء الأدب العرب عن طريق رصد مواضع الإلقاء بين الأدب العربي القديم والأدب الموريتاني الملحون في مواضيع مختلفة7، من خلال أسلوبين أولهما مقارنة مصنوعة يعقد الشاعر الفصيح فيها نصا حسانيا أو العكس، والثاني عبارة عن ملاحظة توارد للخاطرين بين شاعر فصيح وشاعر حساني، قد لا يكون له إلمام باللغة غالبا فضلا عن أدبها، فيما يعرف بلاغيا بالموارد، فعلى هذا الأسلوب الثاني يجري هذا البحث، الذي يقوم على ثلاث مراحل أساسية؛ تبدأ بانتقاء المادة الأدبية المتمثلة في النصوص المتواردة، وتحليل مادتها وإبراز الدور الوظيفي لعناصرها، ثم تأطير هذا التوارد في مجاله الفكري والحضاري والاجتماعي، بحيث تُوصل هذه

1- أحمد سالم ولد أباه، المرجع السابق، ص 14-15

2- أحمد سالم ولد أباه: السيميولوجيا والشعر العربي القديم مفصليات الضبي نموذجا، المكتبة المصرية للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 2010.

3- المرجع السابق، ص 5

4- المرجع نفسه، ص6

5 - أحمد سالم ولد أباه: السيميولوجيا والشعر العربي القديم، مرجع سابق، ص278.

6- محمد بن بتار بن الطلبة: الشعر الموريتاني الملحون"لغْنَ" خطوة نحو الاكتشاف، دار انجيويه للبرمجة والدراسات والطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 2010.

7- المرجع السابق، ص 6.

المناحي مجتمعة إلى حقائق جديدة في هذا المجال أو ذاك[1]، وقد قسم الناقد كتابة إلى قسمين، خصص القسم الأول لدراسة أدبية حول الشعر الموريتاني(لغن) في حين خصص القسم الثاني للموارده، وهو بمثابة ثمرة القسم حيث ألف من نصوص فصيحة قديمة متواردة مع نصوص حسانية بشكل عفوي رغم تباين الإعصار، مرتبا هذه النصوص في أربعة أغراض هي الحماسة والنسيب والمدح والأدب.

2-1- معالم في الأعمال النقدية:

سبعة وثلاثون عملا نقديا (37) هي حصيلة ما كتب في موريتانيا من سنة 1985 إلى حدود نهاية العام 2010، أي بنسبة تقارب العمل الواحد خلال السنة، لكنها نسبة ليست قارة حيث بدأت منخفضة في سنوات العقد الأول ثم ازدادت نسبيا خلال العقد الأخير من العقود الثلاثة المدروسة، وبيان توزيعها تارخيا يظهر من خلال الجدول التالي :

العقود	السنوات	العدد
سنوات الثمانين	1985	1
	1987	1
سنوات التسعين	1995	2
	1996	2
	1998	1
	1999	4
سنوات الألفية	2000	2
	2001	3
	2002	1
	2003	2
	2004	1
	2005	2
	2006	2
	2008	2
	2009	4
	2010	6
المجموع		36

ويمكن اختزال العقود الثلاثة في الرسم التالي:

العقود	الثمانينات	التسعينات	العشرية الأولى من الألفية
عدد الأعمال	2	9	25
المجموع	36		

- نستنتج من خلال هذه البيانات أن العقد الأول حسب ترتيب العقود المدروسة تميز بضعف شديد على مستوى الأعمال النقدية المنشورة، حيث ظهر عملين فقط على خلال سنتين غير متتاليتن، وبمعدل كتاب واحد في السنة، مع انقطاع التأليف في السنوات الأخرى، وهو الانقطاع الذي تواصل طيلة السنوات الخمس الأولى من العقد الموالي؛ الذي سيتميز بتحسن بسيط في نهايته مقارنة بسابقه، حيث ارتفع عدد السنوات إلى أربع، وبمعدل كتاب إلى أربعة كتب في السنة.

- في حين تميز العقد الأخير بتحسن ملحوظ، مثله ارتفاع عدد السنوات التي تم فيها أصدار أعمال إلى تسع سنوات، وبمعدل يتراوح بين كتاب إلى ستة كتب في السنة، إضافة إلى احتلال سنة 2010 الصدارة من ناحية عدد الأعمال، حيث سجل خلالها صدور ستة كتب نقدية.

[1]- محمد بن بتار، المرجع السابق، ص9

- هناك ظاهرة بارزة في الأعمال النقدية المذكورة تتمثل في أن العمل النقدي الأول لكل ناقد غالبا ما يكون أطروحة جامعية تقدم بها لنيل درجة علمية من إحدى الجامعات العربية أو الأجنبية، بمعنى أن الرسائل الجامعية مثلت رافدا أساسيا من روافد الحركة النقدية، كما أن أكثر النقاد يتخذ من عمله المقدم في نهاية الدراسة بداية لأعماله النقدية، لذلك لا يبدءون التأليف، بشكل جدي إلا بعد إنهاء الدراسة.

أما عن أماكن الطبع فيمكن التميز بين ما نشر في موريتانيا، وهو قليل، وبين ما نشر في بعض الأقطار العربية الأخرى، وبيان ذلك في الجدول التالي:

الدولة	عدد الأعمال
موريتانيا	11
مصر	9
الإمارات	4
سوريا	2
تونس	2
الجزائر	1
ليبيا	1
المجموع	30

يلاحظ من خلال تتبع الأعمال الصادرة في موريتانيا أن مدينة واحدة هي التي تم فيها نشر الأعمال، ويتعلق الأمر بمدينة نواكشوط، أما باقي المدن فلم تساهم في النشر إلا قليلا، وذلك راجع في نظري إلى غياب دور النشر في البلاد بشكل كبير، وتمركزها في العاصمة، إضافة إلى تشتت منشورات أغلبها بين مجالات أخرى كالفقه، والكتابات الأدبية الإبداعية، الشعرية، الروائية، لان الذائقة الجماعية لدى القراء لم تتقبل النقد بشكل كبير بعد.

أما خارج موريتانيا فقد أسهمت سبعة أقطار عربية في نشر هذه الأعمال؛ تتصدرها مصر بتسعة اعمال، بفارق عملين فقط عن موريتانيا نفسها، تلها الإمارات العربية بأربعة أعمال ثم تونس وسوريا بعملين والجزائر وليبيا بعمل في كل منهما، في حين نشرت في المملكة المغربية بعض الأعمال النقدية لكن في طبعة ثانية وليست الطبعة الأولى المعتمدة في البحث كما هو الحال بالنسبة لكتاب الشعر والشعراء لمحمد المختار ولد اباه في طبعته الثانية بدار الأمان بالرباط 2003.

ويرجع الأمر في تزايد الأعمال التي نشرت في مصر إلى كثرة الطلاب الموريتانيين الذين تخرجوا بها؛ نتيجة لسبق البعثات العلمية الموريتانية إليها، إضافة إلى احتضانها المعهد العربي للدراسات التابع لجامعة الدول العربية، الذي تخرج به أغلب الجيل الذي ندرس كتاباته حيث نشر معظمها في مصر، على نفقة أصحابها أوبدعم من هيئات ومؤسسات ثقافية مصرية وعربية.

وهنا لابد من إبراز إسهام بعض المؤسسات المحلية والعربية التي يلاحظ أنها تبنت جل هذه الأعمال النقدية، وبيان ذلك في الجدول التالي:

الجهة الناشرة	عدد الأعمال
اتحاد الأدباء والكتاب الموريتانيين	4
حلق النقد الأدبي بموريتانيا	1
جامعة نواكشوط	1
المعهد التربوي الموريتاني	1
دائرة الثقافة والإعلام حكومة الشارقة	3

المنظمة الإسلامية للتربية والثقافة والعلوم	1
اتحاد الكتاب العرب	2
مركز الانماء الحضاري حلب	1
الهيئة المصرية العامة للكتاب	1
الهيئة العامة لقصور الثقافة	1
المكتبة الأكاديمية بالقاهرة	1
المجلس الأعلى للثقافة	1
اتحاد الجمعيات الفلسفية العربية	1
الدار التونسية للنشر	1
الشركة التونسية للتوزيع	1
جمعية الدعوة الإسلامية	2
وزارة الثقافة الجزائرية	1
المجموع	25

يلاحظ من خلال هذه البيانات أن ما يقارب نصف الأعمال النقدية الموريتانية تم نشره بدعم من هيئات محلية ودولية، وهو ما يعكس استشعار النقص الحاصل في رفوف المكتبة الموريتانية، بسبب غياب النشر الأمر الذي استدعي دعم هذه المؤسسات والهيئات مساهمة في تخفيف الوضع، وسعيا إلى انتشال التراث الموريتاني من هاوية الضياع.

ويتضح عند المقارنة أن ما نشرته الهيئات الموريتانية التي أسهمت في نشر الإعمال النقدية لا يبلغ نصف ما نشر من قبل الهيئات العربية الأخرى مجتمعة، كما يلاحظ أن أغلب هذه الهيئات عموما سواء عربية أو محلية أسهمت بنشر عمل واحد مما ينم عن ضعف الدعم وبساطته في جميع الحالات، وقد تصدر اتحاد الأدباء والكتاب الموريتانيين الهيئات الموريتانية بلاثة كتب، في حين كانت صدارة الهيئات العربية لدائرة الثقافة والإعلام بالشارقة بثلاثة كتب كذلك.كما يتضح أن ما نشر من قبل الهيئات العربية يبلغ ضعف ما نشر بدعم من الهيئات الموريتانية، وهو ما يفسر غياب دعم مؤسسات الدولة لإنتاج المعرفة وتشجيع الساحة الثقافية للنهوض بها من حالة الركود التي تعيشها مند عقود.أما حين يتم النظر إلى هذه الأعمال من حيث موضوع الاشتغال، فإنه يتضح أن من بين النقاد من اهتم بالنقد الأدبي بشكل عام، ومن اتجه إلى نقد جنس بعينه من الأجناس الأدبية، وبذلك نصبح أمام أعمال في نقد الشعر وأخرى في نقد السر ونقد النقد وبيان ذلك في الجدول التالي:

أنواع الأعمال	عددها
النقد العام	7
نقد الشعر	17
التحقيق	2
نقد الرواية	7
نقد النقد	2
النقد الثقافي	2
المجموع	36

بمقارنة مستوى حضور الأنواع النقدية في الأعمال المنشورة نجد أن نقد الشعر قد احتل المرتبة الأولى، وذلك راجع إلى هيمنة الشعر على مختلف العناصر الإبداعية في الساحة الأدبية، فما كتب من المجموعات والدواوين الشعرية يبلغ أضعاف ما كتب من الروايات والقصص والقصص القصيرة؛ نظرا لملائمة هذا العنصر الإبداعي للبيئة الموريتانية الصحراوية، وسهولة حفظه المتناسبة مع ذائقة مجتمع ظل إلى عهد قريب يعتمد على الذاكرة في حفظ تراثه نظرا لانعدام وسائل الكتابة والتدوين، فضلا عن وسائل النشر والتوزيع.

نتيجة لذلك نجد من خلال تحليل البيانات السابقة أن ما نشر في نقد الشعر يبلغ ضعف ما نشر في نقد السرد والنقد العام، وأن ما نشر في هذين الحقلين يفوق ما نشر في التحقيق ونقد النقد، والنقد الثقافي، وهو ما يعني أن الكتابة النقدية تتبع الكتابة الأدبية، ولما كان الشعر هو الشكل التعبيري السائد في الساحة الأدبية؛ جاء نقده هو الأكثر من بين الأنواع النقدية الأخرى، كما جاء نقد السرد موازيا لمستوى حضور الأشكال السردية، أما نقد النقد والتحقيق فقد ظل المكتوب فيهما قليل؛ نظرا لقلة الأعمال النقدية أصلا فبالأحرى نقدها، إضافة إلى قلة الالتفات إلى التراث الأدبي المخطوط، لأن اهتمام الباحثين ينصب أساسا على تحقيق النصوص الفقهية التي صنفها الآباء وتم احتكارها في المكتبات الخاصة ليتحكم فيها الأبناء، ويمنعون الاقتراب منها باعتبارها ملكا لهم؛ وبالتالي تضيع بالأرضة وسوء الحفظ.

تجليات الحرف في شعر أمينة لمريني

ديوان مكاشفات نموذجا

ذ.فاطمة الزهراء الزولاتي

مختبر التواصل الثقافي وجمالية النص

جامعة سيدي محمد بن عبد الله-فاس

مدخل

إن القارئ لشعر أمينة المريني يتبين أن تجربتها الشعرية ذات عمق وجداني، تنهل من فيض المحبة الإلاهية و تجعل القلب وحده بؤرة للنظر في سبيل الوصول إلى الحقيقة. فقد اختارت الشاعرة نهجها الخاص الذي يترفع عن الأمور الدنيوية الزائلة لترتبط بالحي القيوم الذي لا يزول، حيث أكسب هذا العمق الوجداني تجربتها تفردا على مستوى المنتج الكتابي الذي يتميز بعدة خصائص نذكر منها ما يلي:

أولا: أن كتابة أمينة لمريني هي" كتابة الحرق"1 باعتبار هذا الأخير" أوسط ما يبدو من أنوار التجليات الجاذبة إلى الفناء في عين التوحيد "2، حيث تتجلى هذه الخاصية من خلال تعبيرها عن تلك الحرقة الدائمة في ظل الشوق لله، و الاكتواء المستمر بنار المحبة الإلاهية.

ثانيا: إنها كذلك كتابة الاختلاف لأنها اختارت أن تحيد عن السائد و أن تنسحب إلى أقاصي المكان والزمان لتنفرد بتجربتها الروحية المتوهجة فلا تتخذ من شعرها مجالا للتعبير عن المتداول المألوف، و إنما تهدف باستمرار إلى النزوح إلى العالم الروحي و كذا النزوح عن كل ما يؤثر في هذا الصفاء الذي تنشده ، فهي كتابة قصِية، و يمكن أن نستدل على ذلك ببعض أبياتها حين تقول مثلا:

لأنزح نحو الأقاصي

بلا مقلة تشتهيني

و لا رغبة تصطفيني3

ثالثا: هي كتابة بؤرية تعتمد نوعا من التدرج المتعمق في بناء الدلالات على مستوى القصيدة المفردة، وكذا على مستوى الديوان بأكمله الذي يعد رحلة مقامية يطبعها التحول و الترقي من حال إلى حال، بدءا من "ما قبل المكاشفة " أو ما أسمته "مقام الجمال" أو مقام الرجاء4 الذي يعد النافذة الأولى لباقي مقامات المحبة و العشق، و هو مقام لا يصل إليه الفرد إلا بعد ابتلاء التيه كما تقول: " بعد ابتلاء التيه يصل القلب إلى مقام الجمال". إلى أن تصل إلى "مكاشفات" مرورا بمقام الإرادة و مقام اللذة و مقام الذهول و مقام الشفاء ..الخ لتتحول الكلمات و القصائد إلى رحلة للترقي بمستويات المحبة الإلاهية تزداد معها عمقا و تبئيرا.

رابعا: هي كتابة إشارية لأنها تمثلت البعد الصوفي الذي ينظر للغة على أنها لغة إشارة لا لغة عبارة و لذلك فهي غنية بالرموز و الإيحاءات، و يدخل ضمن هذا التوظيف الإشاري الرمزي توظيف الحروف كذلك بشكل يكتنز دلالات عميقة تستدعي التراث الصوفي من أجل فهمها و فك شفرتها. فقد أولى هذا الأخير أهمية كبيرة للحرف باعتباره طاقة وجودية و تأويلية لا تتمثل في ذلك الشكل الكتابي فحسب أو في البعد الصوتي الأجوف الفارغ من محتواه، و إنما تتمثل رمزا يحمل دلالات عدة. إن الحرف هو" باب ضيق يسلكه المؤول الصوفي، و يبحث فيه عن

---

[1]- د.محمد بنعمارة: الصوفية في الشعر المغربي المعاصر، شركة النشر و التوزيع المدارس، الدار البيضاء، 2000، ص 93.

[2]- الشيخ عبد الرزاق القاشاني: لطائف الإعلام في إشارات أهل الإلهام، معجم ألفباني في الاصطلاحات و الإشارات الصوفية، تحقيق: عاصم ابراهيم الكيالي، منشورات محمد علي بيضون، لبنان، ص 181.

[3]- أمينة المريني: النزوح إلى فتنة نون النسوة، ضمن ديوان مكاشفات، حلقة الفكر المغربي، فاس، 2008، ص114.

[4]- لطائف الإغلام في إشارات أهل الإلهام، ص 107: " مقام الجمال هو المقام الذي يقتضي الرجاء و البسط"

الحقيقة. فالحرف ليس مقصودا لهيئته و شكله، و لكنه رسم يحمل مسلكا، و يصير دليلا إلى غاية الغايات، إلى مصدر الحقيقة "1.

إن العودة للتراث الصوفي من أجل فك بعض رموز هذا الديوان لا يعد تعسفا على النص، فهذه العودة لها ما يبررها على مستوى المنتج الكتابي الذي نجده زاخرا بعدد من الإشارات التي تحيل على المرجعية الكتابية للشاعرة أمينة المريني؛ فمن هذه الإشارات ما يتعلق بحضور المعجم الصوفي بقوة داخل الديوان، و كذا الإهداء الذي يكشف بشكل جلي عن المنبع التراثي الصوفي الذي تنهل منه الشاعرة فهو مستمد من كلام النفري الذي يعد علما من أعلام الصوفية.

تجليات الحرف عند أمينة المريني:

إن المتأمل في النصوص الشعرية لأمينة المريني سيجد استعمالا كبيرا للحرف و هو ما أطلق عليه د.محمد بنعمارة مصطلح " القصيدة الحروفية " معرفا إياها بكونها " متنا شعريا محوره الحروف التي يتم تقطيعها، و توزيعها بين فضاء النص مطلعا و وسطا و خاتمة(..) مما يتيح للشاعر فرص التعبير و الإيحاء ببعض المعاني الوجودية التي تشغل نظرة الذات الشاعرة، و تخليق تلك المعاني استلهاما من دلالة الحرف و إشاراته الصوفية "2. يمكن رصد تجليات توظيف الحرف في ديوان مكاشفات لأمينة المريني في ما يلي:

إما أن يبرز الحرف عنوانا لبعض قصائدها، و نذكر هنا قصيدة " لها مواويل القاف" و "مقام الكاف".

إما أن توظف لفظة الحرف بصيغة المفرد أو بصيغة الجمع " حروف" في ثنايا القصيدة.

إما أن يوظف الحرف منفصلا أو مرتبطا بحرف آخر.

إما أن يشار إلى نقطة الحرف فقط، و النقطة كذلك زاخرة بالدلالات في المرجعية الصوفية.

و قد يبرز الحرف كذلك خفيا داخل النص يستدل عليه من السياق العام وفقا لنظام المعادلات التي سيتم استنباطها. إن الحروف الموظفة في ديوان مكاشفات هي الهاء و الراء و القاف و الكاف و النون و الميم.

تجدر الإشارة إلى أن التأملات في تجليات الحرف لدى أمينة المريني ستنصب على ثلاث قصائد: النزوح إلى فتنة نون النسوة، مقام الكاف و ترانيم على مقام " الهو"، حيث تشكل القصيدة الأولى البؤرة التي من خلالها سيتم الانفتاح على القصيدتين الثانية و الثالثة من أجل فك بعض الرموز.

يشير عنوان القصيدة " النزوح إلى فتنة نون النسوة " إلى حرف النون، و هو حرف ذي بعد رمزي إيحائي قوي لدى الصوفية، لكن قبل الغوص في الدلالات التي ارتبط بها حرف النون في التراث الصوفي لا بد من الوقوف أولا على هذا العنوان عله يمدنا ببعض ما يفيد في تأويله. يتكون العنوان من ثلاث مفردات أساسية: النزوح، فتنة، نون النسوة.

إن النزوح هو ذلك الانتقال من مكان إلى مكان حيث يتعلق الأمر هنا بالانتقال إلى فضاء تميزه الفتنة، وهو ما يثير السؤال عن دلالة الفتنة، فهل هي فتنة الابتلاء أو فتنة الضلال أو فتنة الجمال؟ نجد كذلك أن هذه الفتنة مرتبطة بنون النسوة، و لعل هذا يجعلنا نفترض مبدئيا أن الدلالة الأولى التي قد يرمز إليها حرف النون هي المرأة و عالمها، خاصة أن هذا الحرف ظل مرتبطا بها نحوا و رمزا.

في التراث الصوفي نجد أن " ابن عربي توقف في الفتوحات المكية وقفات تأويلية للحرف كما أنه فسر الوجود تفسيرا كاملا بشكل الحرف. (..) فالنون تمثل في شكلها من جهة نصف الوجود لأنها نصف الدائرة، و من جهة أخرى تشكل حرفا إذا أضيف فوقه الألف أصبح لاما، و إذا جزئ أعطى الزاي. و بهذا المعنى فالنون يحمل

1- د.محمد بنعمارة: الصوفية في الشعر المغربي المعاصر، شركة النشر و التوزيع المدارس، الدار البيضاء، 2000، ص 270.

2- نفسه، ص286.

سرا يتجلى في لفظة أزل التي اشتقت من تلك النون.(..) و هكذا فإن النون عند ابن عربي نصف وجود ظاهر في الكتابة يخفي نصفه الثاني الذي يمثل معنى الأزلية"1. إن هذه الإشارات المستوحاة من تأويل ابن عربي للنون يجعلنا نستنبط دلالة أخرى تربط هذا الحرف بالوجود، و هكذا نصل في تأمل أولي إلى نسج المعادلات التالية:

النون= المرأة أو العالم الأنثوي.

النون = الوجود في نصفها الظاهر.

النون = الأزل في اكتمال دائريتها.

فإلى أي حد تسعف هذه المعادلات في فك شفرة الحرف في القصيدة؟

إن قراءة لهذا النص تبرز توظيفا زاخرا لـ "الحرف" و" الحروف" و " النون" و" الكاف" و كذلك " نقطة النون"، فهي قصيدة حروفية بامتياز. تتكرر نقطة النون في القصيدة ثلاث مرات إما بشكل ظاهر أو خفي، ويتكرر حرف النون سبع مرات في ثنايا القصيدة لتتكاثف الدلالة الرمزية للحرف مع الدلالة الرمزية للعدد الذي لا يخلو من إشارات قدسية ترتبط بورود هذه الأعداد في القرآن الكريم،و التي يمكن أن تتخذ بدورها بوابة للتأويل.

و تتمثل المقاطع الثلاثة التي وردت فيها نقطة النون في ما يلي:

المقطع الأول:

لتبصرن أن التي تطفر

اليوم من نقطة النون

نون2

المقطع الثاني:

تكوكبني نقطة النون

في الكاف3

المقطع الثالث:

سلام عليك حبيبي

غداة انسكبت بقلبي

كنقطة ضوء4

انطلاقا من هذا التحديد المقطعي يمكن القول أن هذه المقاطع الثلاثة تشكل مفاصل كبرى تعكس تدرجا دلاليا يجسد في كل مرة تكثيفا و إغناء للدلالات، فبعد كل مقطع من هذه المقاطع تتناسل الأفكار و الرموز لتضفي الشاعرة بعدا جديدا يسهم في تعميق أكثر لما تريد التعبير عنه.

---

[1] - د.محمد بنعمارة: الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، شركة النشر و التوزيع المدارس، ص 52.

[2] - أمينة المريني: النزوح إلى فتنة نون النسوة، ضمن ديوان مكاشفات، حلقة الفكر المغربي، فاس، 2008، ص106.

[3] - نفسه، ص 108.

[4] - نفسه، ص 110

ففي المقطع الأول تشير الشاعرة إلى " الطفرة " كفعل يكتنز دلالات الحركة المؤدي حتما إلى تغيير، انطلاقا من " نقطة النون"، و " النقطة عند الصوفية هي معنى الحقيقة. إذ الدائرة مالها باب، و النقطة التي في وسط الدائرة هي معنى الحقيقة "1. إن هذا الفهم لنقطة النون باعتبارها معادلا لنقطة الحقيقة سيكون منطلقا لأبعاد تأويلية أخرى، فالشاعرة قد تمثلت حقيقة الوجود الكامن في التعرف على الله و الارتباط به وحده دون غيره، و هذا ما سينعكس على مسارها في شكل حركة دؤوبة تبدأ بوثبة أو طفرة لتنشد النزوح المطلق نحو "أقاصي التخوم"، مما يجعلنا نعتبر أن النون الطافرة من نقطة النون هي ذات الشاعرة. و لا تقف الشاعرة عند هذا الحد بل نجدها تضفي على هذه النون (نون الشاعرة) نعوتا تحكم وصفها، فهي المكفنة بنثار الشموس، والمعتقة في دنان الزمان، و التي لها ملء الكروم حنينا إلى نبعها الملكي، و بذلك يمكن القول إنها امرأة تفنى في المحبة الإلاهية و فناؤها ممتد في الزمن.

مكفنة بنثار الشموس = الفناء

معتقة في دنان الزمان = القدم، الامتداد في الزمن

ذات الحنين إلى نبعها الملكي = الوجد، الشوق الإلاهي

في المقطع الثاني تتجلى نقطة النون بارتباطات جديدة، فنقطة النون أو عين الحقيقة تجعل الشاعرة التي أوردت اسمها رمزا (ميم و راء) كوكبا في الكاف. الأمر الذي يجعلنا نقف وقفة تأملية مع الكاف كرمز حرفي قد لا نستطيع تأويله تماما أو قد نتعسف على هذا التأويل إذا لم ننفتح على باقي قصائد هذا الديوان، و التي تبرز أن الشاعرة تضفي على الحروف أحيانا دلالتها الخاصة التي تجعل منها رموزا ذاتية. إن العودة إلى قصيدة مقام الكاف قد يسعف في الكشف عن هذا الخفي و في تبرير التأويل، فهذه القصيدة التي تعد المكاشفة العاشرة تمثل الجوهرة الوسطى من الديوان، تصف فيها الشاعرة عمق العشق الإلاهي الذي تملكها منذ أيام الصبا، و الذي صارت حدته سببا للنحول و الذبول الذي لا يزيدها إلا عشقا، لأن قلبها لم يخلق إلا ليفنى في هذا الحب، فما هو إلا وسيلة لاشتهاء القرب و جسرا فقط لعبور هذا العمر القصير. و هو ما يجعلنا نستدل على أن مقام الكاف هو مقام العشق الإلاهي، و بذلك نكون قد حصلنا على معادلة جديدة تنسج إحدى الدلالات التي قد يرتبط بها الكاف في شعر أمينة لمريني هي:

الكاف= العشق الإلاهي، و بذلك يمكن القول أن تعرف قلب الشاعرة على الحقيقة جعلها كوكبا في سماء عشق الله تعالى.

يتناسل عن هذا المعنى دلالات أخرى مرتبطة بها وجوبا فعندما تصل الشاعرة إلى أقصى درجات العشق الإلاهي، فإن هذا سيلحق بها تغييرا عميقا يتجلى في التماهي مع الكون كله و مع المخلوقات جميعا التي تبرز بشكل رمزي أولا في توظيفها للفظة " الحروف" ثم في تعويضها لهذه اللفظة بأسماء الموجودات، حين تقول:

كل الحروف أنا و في مقطع آخر كل الفصول أنا

و لا نون غيري2 أنا الليل و الضوء

أنا الضفة المشتهاة3

حيث تقوم كلمة الفصول عوض الحروف، فتصير الحروف معادلا للفصول و الليل و الضوء و الضفة المشتهاة، فقد جعلت المحبة الإلاهية الشاعرة تتماهى مع هذه المخلوقات و الموجودات لتنسجم و إياها في فضاء للتسبيح و المحبة و العشق الموجه إلى الله الواحد الأحد.

1- د. محمد بنعمارة: الصوفية في الشعر المغربي المعاصر، شركة النشر و التوزيع المدارس، الدار البيضاء، 2000، ص 272.

2 - أمينة المريني: النزوح إلى فتنة نون النسوة، ضمن ديوان مكاشفات، حلقة الفكر المغربي، فاس، 2008، ص108.

3 - نفسه، ص 108.

هذا العمق الوجداني جعلها تهتدي بقلبها الذي امتلأ بنور الله إلى حقيقة الأشياء، و لعل هذا ما يظهر في قولها:

لا شط عندي لأرسو

سواي

أهدهد في صداي1

تظهر كلمة الحروف بنفس الدلالة في المقطع الثالث حيث تحيل على معنى الخلق حين تقول:

" تخاصمني فيه كل الحروف" 2

" أكون و قد لا أكون

لألقي على سدرة من رضاك

معية كل الحروف

إذا ما رضيت لنوني

النزوح إلى جهة من مداك"3

و إذا كانت دلالة الحروف تظهر على الأرجح على أنها مخلوقات و موجودات، فهذا قد يثير السؤال عن الدلالة التي تحملها كلمة "حرف" في البيت الذي تقول فيه الشاعرة " لا حرف عندي سواك"؟ فهنا تبدو دلالة الخلق و الموجودات قاصرة عن جعلنا نفهم المقصود، لكن بالعودة إلى قصيدة أخرى للشاعرة يمكن الكشف عن رمزية "الحرف" في هذا البيت، و هي قصيدة " ترانيم عند مقام الهو". تقوم هذه القصيدة على تكرار لفظة " الهو" التي تتشكل من حرفي الهاء و الواو ، و التي تدل على الخالق حيث شكل ذلك التكرار " تكرارا شعائريا "4 يوحي بمعنى التسبيح الصوفي الذي تلغى فيه كل الحروف و الأسماء و لا يظل إلا اسم الله وحده حاضرا. فتكرار "هو" يراد به تقوية المعاني الصورية و تحقيق تدرج دلالي ينزح نحو التكثيف و العمق كلما تدرجنا في قراءة القصيدة ، فالله تعالى يتعرف عليه عن طريق مخلوقاته، فهو النور، و هو النار التي تتقد في قلب المؤمن عشقا ومحبة، و هو الماء الذي يسقي قلب الصب و روحه، و هو الأنس ذاته حين يشعر المؤمن بالوحشة. هذا التدرج هو ما جعل الشاعرة تخلص إلى العبارة " لا هو إلا هو" ، و هو ما يجعلنا نخلص إلى المعادلة التالية أن الحرف في " لا حرف عندي سواك" يدل على الله تعالى، مما يبرز أن القصيدة تنزح دلالتها نحو التبئير الدال على وحدة معنى معين و مركزيته الذي تنتفي معه كل الأشياء السابقة. فكل الحروف و الموجودات و الخلائق تنتفي قيمتها و لا يبقى إلا الله.

في المقطع الثالث، يمكن القول بأن النون قد ورد خفيا، لكن انطلاقا من المعادلة التي صغناها في البداية و المتمثلة في أن : نقطة النون= نقطة الحقيقة، و الحقيقة = النور و الضوء، يمكن القول إن الشاعرة قد كشفت عن رمزية نقطة النون بقولها " نقطة ضوئك". فالحقيقة التي تنشدها و التي تتخذها منطلقا لها في الآن ذاته هي نور الله.

سلام عليك حبيبي

غداة انسكبت بقلبي

كنقطة ضوء

---

[1] - نفسه، ص 109.

[2]- نفسه، ص 112.

[3]- نفسه ص120

[4]- حسن الغرفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص 52.

و حين هززت جذوع النخيل

لتشهد من وجعي

معية العمر كيف تقوم

رجالا شدادا على راحة امرأة[1]

لعل الشاعرة باستحضارها لقصة السيدة مريم عليها السلام تريد أن تشير كيف أن الحياة بكل ما فيها من عناصر القوة و الشدة تقوم من ضعف المرأة، و هو ما يؤكد أن الشاعرة تنظر للمرأة باعتبارها نصف الوجود الذي تمتزج فيه القوة و الضعف، بل إن القوة ما هي إلا فيض و نتاج كامن في هذا الضعف الأنثوي. و يبرز كذلك تكرار حرف "النون" في هذا المقطع بشكل يجعلنا نفكر في رمزيته ارتباطا بالوجود الذي يظل مقترنا لدى الشاعرة بأحاسيس الغربة حين تقول:

إذا الغربة المجتباة

على صهوة النون[2]

إن هذه الغربة هي التي تجعل الشاعرة تختار النزوح إلى فتنة نون النسوة كما جاء في العنوان أو إلى جهة من مدى الله تعالى كما جاء في ثنايا القصيدة، و الذي سيتحقق بالفعل في نهايتها ليشكل هذا النزوح شكلا من أشكال الزهد في الدنيا و في الحياة كذلك بشكل عام.

إن هذه القصيدة تشكل بالفعل رحلة يزداد أثرها عمقا كلما انتقلنا عبر مقاطعها حيث يلعب فيها التكرار دورا فعالا في تنامي الدلالات شيئا فشيئا و تكثيفها، و هي رحلة تكشف عن فتنة حقيقية لهذه النون التي تكتنز دلالات عديدة، و التي تجعل القارئ كثيرا ما يقف محتارا أثناء محاولاته التأويلية و عاجزا عن الإحاطة بكنهها، فهي تكتسب فتنتها من قدرتها على تضليل القارئ أحيانا كثيرة، و تكتسب كذلك فتنتها الجمالية في غناها الرمزي الدلالي. إن هذه النون ترحل بنا في القصيدة من نون الشاعرة ذاتها إلى نون الأنثى بصفتها جزءا من هذا العالم التي تحمل سر قوتها في ضعفها إلى نون الوجود الظاهر ثم إلى نون الأزل التي تشير إلى الحي القيوم، إن هذا الإبحار في عوالم حرف النون و غيره من الحروف في القصيدة كان عبورا طفيفا ماسحا لهذه الدلالات كلها ليستقر و ليدل في نهاية الأمر على رغبة حقيقية في النزوح إلى الله.

---

[1]- أمينة المريني: النزوح إلى فتنة نون النسوة، ضمن ديوان مكاشفات، حلقة الفكر المغربي، فاس، 2008، ص110.

[2]- نفسه، ص 113.

تأويل القصة القصيرة المغربية

السياق والنسق

ذ.عبد الله أحادي

مختبر التواصل الثقافي وجمالية النص

جامعة سيدي محمد بن عبد الله-فاس

الإطار المنهجي:

يسعى هذا البحث إلى بلورة تصور منهجي مؤداه: إذا كان التأويل دعامة من الدعائم الأساسية التي انبنى عليها جوهر الخطاب، فإنه يدفعني إلى مساءلة النص القصصي في علاقته بالتأويل ومستويات تشكله، وانفتاح عوالمه. ذلك أن التأويل ليس هو قول ما نشاء بالطرق التي نشاء، بقدر ما هو علم قائم بذاته له حدوده وامتداداته عبر الزمن والمكان، إذْ كل قراءة على حد قول رولان بارت "إنما تمر بنفسها داخل بنية (حتى لو كانت متعددة، أو مفتوحة)، وليس في فضاء مزعوم الحرية لعفوية مزعومة"(1).

على أن كشف خبايا النص/القصة واستكناه معانيه ودلالته سيتأتى عندي من خلال بنيتي السياق والنسق ودورهما في انفتاح النص وتعدد قرائه. وهو ما يقودني إلى طرح سؤالين منهجين:

- إلى أي حدّ ستسعفني بنية السياق والنسق في تأويل النص والنص القصصي المغربي؟

- هل تتم عملية التأويل في النص والنص القصصي المغربي بالاقتصار على بنية السياق دون النسق أم العكس أم هما معا؟

وللإجابة عن هذين السؤالين آليت أن أتخذ من القصة القصيرة المغربية نموذجا من النماذج القرائية الكاشفة لخصوصية هذا الجنس وتفرّده مقارنة مع أجناس أدبية أخرى سواء على مستوى الموضوع أو اللغة أوالموقف من العالم والوجود والإنسان، عبر قراءتي لنصوص قصصية قصيرة، وقصيرة جدا لكل من القاصتين نجاة الكَاضي وصالحة سعد والقاصين محمد الرفيق وأحمد بوزفور قراءة سياقية ونسقية اعتمادا على مفاهيم إجرائية تتمثل في: "التأويل" و"النص/الموضوع" و"القارئ/المؤول" و"السياق" و"النسق".

تأويل في القصة القصيرة المغربية: السياق والنسق.

تحتل القصة القصيرة بالمغرب مكانة مرموقة في الساحة الثقافية والفكرية على حد سواء، فقد كانت وما تزال استجابة كونية فرضتها طبيعة الحياة وثمنتها الحاجة الأدبية والجمالية، وعمقتها تقلبات المجتمع المغربي من حقبة إلى أخرى، ومن جيل إلى جيل.

وبهذا التحول انتقلت القصة القصيرة بالمغرب من طابعها الواقعي المشحون بالأحداث اليومية والوطنية إلى نمطها التجريبي المفتوح على عوالم إنسانية ووجودية وكونية مختلفة، استطاعت بفضلها أن تلج الاجتماعي والنفسي والسياسي والثقافي والديني والأسطوري والفلسفي...

على أن وجود القصة القصيرة بالمغرب أو غيره من أقطار العالم رهين بوجود الإنسان، وغيابها يعني، من بين ما يعني، غياب الإنسان "فلا يوجد شعب لا في الماضي ولا في الحاضر، ولا في أي مكان من غير قصة"(2)، أي أن كينونتها تشي بالحياة، وعدمَها يوحي بالموت. ولعمري إن هذا هو حال القصة القصيرة بالمغرب، بدأت حية من

---

[1]- رولان بارت: هسهسة اللغة، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1999، ص49.

[2]- رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط2، 2002، ص26.

أجل الإنسان، وناضلت من أجل الإنسان، ووصلت إلى ما وصلت إليه الآن بفضل الإنسان. معيارها الذوق، ونسقها الكشف، وعبرتها تعرية العالم وفضح مستوره.

وهو ما استلزمها ضرورة تشخيص الظواهر الكونية الإنسانية وأجرأتها تكيفا مع مقتضيات العصر، وإحداثها للتفاعلات الممهدة لتشكيل خطاب سردي قصصي مبدؤه إنساني ومنتهاه إنساني كوني وجودي، وهو ما تأتى لها من خلال "قدرتها على الانزياح، وكسر النمطية، وخلق النموذج الخاص بها"(1).

إن هذه الخصائص المائزة والمحددة لسردية القصة القصيرة بالمغرب تعد بحق واحدة من بين خصائص جمة استهوت النقاد والمبدعين على حد سواء، فلم تعد تلك القصة الأحادية الموضوع والدلالة، بل زهدت في هذا كله، وعكفت على تمتين أواصر الرؤى الإشراقية البانية لديباجة الإنسان والعالم والنص. وقد هيئ لها الفضاء الملائم لخلق نماذج سردية ذات خطابات متلونة، وقضايا مشربة بماء اللغة المشيد لماء الحياة.

أي أن القصة القصيرة المغربية مرحلة انتقالية تطورية لمسيرة السرد العربي، وليست تقليدا لنموذج غربي أو مشرقي بقدر ما لكل قطر خصوصيتُه الإبداعية المؤثثة لأجناسه التعبيرية، والمعبرة عن الخصوبة الفكرية . الثقافية التي مُنِي بها المشهد المغربي الإبداعي، فـ"لكل نص عبقريته الخاصة، كما لكل إقليم جغرافي في العالم عبقريته"(2).

هكذا، أنتجت لنا الذخيرة القصصية المغربية أعلاما ذاع صيتهم في الداخل والخارج مبدعين وممتعين ومقْنِعين ومنظِّرين في قولهم السردي/القصصي قديما وحديثا أمثال: عبد المجيد بن جلون، وعبد الكريم غلاب، وعبد الرحمان الفاسي، ومحمد زفزاف، ومحمد شكري، وأنيس الرافعي، وإدريس الخوري، وخناتة بنونة، ومحمد بوزفور، وأحمد المديني، وأحمد اليبوري، ومحمد برادة، وعبد الرحيم المودن، وجمال بوطيب...

تستلهم القراءة . بما هي عمل شاق وتوليد دلالي . آليات اشتغالها انطلاقا مما تجود به بنية السياق والنسق من ممكنات نصية صريحة Explicite وضمينة Implicite باستجلاء ما عجز النص عن النطق به بسبب المعيقات الناجمة عن صراع الإيديولوجيات المتطلبة لقارئ/مؤول يَسْطِع فك شفرات المكتوب، والدفع به للبوح بما تستر عنه المبدع/القاص. وتبقى مهمة القارئ هي كشف المخبوء في ثنايا الكلمات، ذلك أن حقيقة ما نعيشه مستقر فيما نعبر عنه "إن النص إنما يُبَثُّ إلى امرئ جدير بتفعيله حتى وإن كان الأمل بوجوده الملموس أوالتجريبي معدوما"(3).

سيؤدي تحقيق هذا الإنجاز . لا محالة . بالقارئ إلى اكتشاف ذاته عبر التحليق بها في عوالم الكتابة/القصة وبنائها بناء رصينا ينم عن الشكل الجديد الموصل إلى ما عبر عنه رولان بارت بـ"لذة النص" أي القيمة وقد انتقلت إلى مرتبة الدال الباذخة"(4).

لا شك . إذن . أن عالم القصة القصيرة عالم مسكون بالدلالات حابل بالمعاني التي تحتاج إلى قارئ/مؤول عالم بأسرارها وممكناتها. وقصصنا القصيرة المغربية واحدة من تلكم النصوص الموسومة بالأعطال الدلالية المتمنعة عن وهب نفسها لمن هب ودب من القراء، فهي قمينة بتحقيق أهدافها السامية المخترقة للكائن والممكن والمحال.

---

[1]- جمال بوطيب: الرواية العربية الحديثة، المرجع والدلالة، بحث في أنتروبولوجيا الجسد، عالم الكتب للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2013، ص182.

[2]- إدوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية، تر: كمال أبوديب، دار الآداب، بيروت، ط2، 1998، ص135.

[3]- أمبرتو إيكو: القارئ في الحكاية، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، تر: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1996، ص64.

[4]- رولان بارت: لذة النص، تر: فؤاد صفا، الحسين سبحان، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط2، 2001، ص64.

وهذه المنحة آتية من النسق الداخلي المشكل للنص/القصة في علاقته التعالقية/ التكاملية مع السياق المضيء لعوالمه والمؤسس لمعانيه المتعددة داخله. ف"مرجعية النص (سياقه) كلية مفتوحة على متعدد النصوص، أو قل على جملة النصوص (تفاعل معها النص لتنتجه) أو التي يأتلف أو يختلف معها النص، أو التي يتشكل منها، ويُشْكِل بسببها، لأن الأصل (أي النص) أنه يحيل على عدد لا متناه من النصوص"(1).

على أن السياق هو جُمَاعُ مقومات مؤثثة لتجليات الدلالة داخل النص/القصة بكيفية تجعله منشرحا ومُعَبّرا عن دلالاته المُندَسَّة في ثناياه على نطاق واسع، واستنادا إلى وسائط دلالية من حقول معرفية. وأن النسق كون رمزي تشفيري سمته القوة البرهانية، ومنهجه الكشف الدلالي، وأداته اللغة، وسيرورته محاولة تنشيط المعاني وتَجلّيها وتفاعلها وتركيبها في حركية داخلية وخارجية نستطيع بفضلها التحرر من سلطة النص الأول (الإبداع) في تمهيد لِنبِذار نص ثان (النقد) متمتّع بحمولة دلالية ومتعلق بالممارسة والاختيار. وأن التعالق بين البنيتين(السياق والنسق) قادر على تشكيل خطاب سردي قصصي كاشف للتعقيدات البنائية والثقافية المعقودة في تخوم النص ومعالمه ومفاهيمه المجسدة للحقيقة الغائبة la vérité absente المشروطة باستخدامها الاستخدام اللائق المؤدي إلى الدلالة المضمونية والجمالية والنسقية المنضافة لرهان السياق المنفتح على عوالم النص وممكناته، "إن السياق ليس وعاء لمعنى حقيقي، أصلي، لا يتغير بل يشكل استراتيجية قراءة لترهين فهم النص في شروط لسانية وتداولية ممكنة"(2)، وهو ما يسمح لي بالدخول إلى عالم القصة القصيرة المغربية المراد قراءتها.

ينهض عالم القاصة المغربية نجاة الكاضي(3) على محاولة قراءة وتجميع أشتات واقع منشطر ومليء بالمتناقضات مُعبّر عنه بصيغة السؤال الاستنكاري: وهل تخضر أوراق الخريف؟ حاملا معه نفسا كاشفا عن حجم المعاناة التي لقيتها القاصة في سفرها وحضرها وفي أفراحها وأتراحها وفي حركاتها وسكناتها، بانية سرديتها القصصية على تكثيف المعنى وتركيز اللفظ (إيجازه) والعمق في الدلالة مع تعمّق المقاربين لها.

هكذا، بدأت مجموعتها القصصية بإهداء إلى روح أمها(4) ثم تلته بقصة "الباقة الذابلة" التي تتذكر فيها مسيرة الأم الحنون والقلب العطوف والراحلة الحاضرة اعترافا لها بإقامتها وسكنها سرديا في وطنها الصغير (القلب)، واستدعاء لوجودها بوجودها في الحياة، وختمتها ب"القحط". وبين "الباقة الذابلة" و"القحط" تجري سيرورة القص المبني على نبذ سلوكات لا إنسانية كما هو الحال في قصة "الظلم" التي عرضت فيها ظلم المحبين قائلة:

". أَتَعرِفِينَ مَا هو الظُّلم؟

. طَبْعاً عَزِيزَتِي. ال...

قَاطَعَتْنِي بِدُونِ اسْتِئْذَان

. الظّلْمُ هُوَ أَنْ يُحِبَّكَ كلُّ النَّاسِ إلاَّ مَنْ تُحِبّين"(5)

وكأن ملفوظ حكي الشخصية المظلومة يقول مَقال طرفة بنِ العبد:

---

[1]- عبد الواسع الحميري: الخطاب والنص، المفهوم، العلاقة، السلطة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، الحمراء، ط1، 2008، ص177.

[2]- محمد بوعزة: استراتيجية التأويل، من النصية إلى التفكيك، دار الأمان، الرباط، ط1، 2011، ص 48 وما بعدها.

[3]- القاصة والشاعرة نجاة الكاضي من مواليد مدينة القنيطرة، مقيمة بمدينة آر الفرنسية، وحاصلة على شهادة الإجازة ودبلوم الدراسات المعمقة بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، شعبة اللغة العربية، وعلى دبلوم مسايرة الطفولة بفرنسا. فاعلة جمعوية، ضمن أكبر جمعية شبكة التعليم بلا حدود. وقد عينت مؤخراً، وكيلاً بفرنسا للإتحاد العالمي للشعراء والمبدعين العرب. صدر لها سنة 2013 ديوان شعري بعنوان: "وبقي شيء في القلب" عن نفس الدار التي صدرت منها مجموعتها القصصية القصيرة جدا "وهل تخضر أوراق الخريف"، سليكي أخوين، طنجة، ط1، فبراير2014.

[4]- انظر نجاة الكاضي: وهل تخضر أوراق الخريف، قصص قصيرة جدا، مطبعة سليكي أخوين، طنجة، ط1، فبراير2014، ص3.

[5]- نفسه، ص69.

وَظُلْمُ ذَوِي القُرْبى أشَدُّ مَضاضَةً   على المَرْءِ مِن وَقْعِ الحُسَامِ المُهَنّدِ(1)

فهي محبوبة لدى الجميع، إلا مِمّنْ تُحِب، وحب أحادي فردي لا بد أن ينتهي بانتفاء صفة الحب، لأنه لا وجود لحدّ الحب أصدق من الحب، فإن انعدم انعدم، وإن وُجِد وُجِد، وبهذه العلاقة التفاعلية الحوارية بين الساردة والشخصية في التصاق أكيد مع المتلقي المفترض تكون القاصة قد أومضت إلى جُور المحبين وظلمهم، وما قد يترتب على هذه الظّلامة من آفات وشرور.

إن طرح سؤال: "أتعرفين ما هو الظلم؟"، والمقاطعة: "قاطعتني"، والإسرع في تقديم الإجابة: "الظلم هو..." يلفت نظر القارئ/المؤول إلى صدمة الظلم، وآثاره البليغة على المظلوم، إذ لا نرى المظلوم إلا مغبونا مهموما غائرا في التفكير وباحثا عن صدر حنون يُصرح له بظلمه علّه يقدم له وصفة كونية للتعامل معه كظاهرة كونية منبوذة من لدن الجميع/الشرفاء؛ وهذا هو حال الشخصية/الراوي. أو يلجأ إلى الكتابة/القصة إجراء عمليا للتخفيف من زحمة المصاب الجلل مُتقصّية دروب النجاة والخلاص منه. ذلك أن الساردة تدرك حقيقة الظلم وتود تقديم حدّ يتلاءم وموقع الشخصية ثقافيا ومعرفيا ونفسيا، لكن المقاطعة حالت دون ذلك، فتركت الشخصية تبوح بكوامنها وتفضح سرها مقرّة بظلم المحبين لها، لأن سرا من أسرار الوجود كامن في الأسئلة التي ترى العالم بمنظار السؤال، أما الأجوبة فقد تبصر وقد لا تكون كذلك.

فتحت هذه العلامة التخييلية الفارقة آفاقا رحبة محكومة بدينامية القصة، وانفتاحها على ممكنات نصية متنوعة خصوصا وأن موضوعة الظلم قد نالت وما تزال حظها من أجناس أدبية متنوعة (الشعر، والمسرح، والرواية...). إذ ملفوظ/خطاب القاصة حامل لأوجه تأويلية تروم تسليط الضوء على الظلم من وجهة نظر أنثوية لتشمل كل فرد مظلوم في أي نقطة من العالم، ولتفتح الموضوعة على جغرافيات عدة، فتغدو ملفوظا يحكي كونية الظلم، ليستوعب ظلمَ المرء لنفسه، ولغيره (الإنسان، الحيوان، النبات...) ولربه، ويدخل تحته ظلم الأنظمة والحكومات والأمم بعضِها لبعض. وهذه السياقات والأنساق دفعت القاصة للتأشير على عاقبة الظالم ومرتع المظلوم المكلوم بالحقد والكراهية ورد الاعتبار لذاته، لذا نجدها تبحث عن معادلات للتكيّف مع الموضوعة من قبيل النسيان تارة والصمت تارة أخرى، والسعادة ثالثة، واستبدال راء الكدر في قصة "الكدر"، فتصبح كدا بوصفه ملجأ لما تبقى لها من العمر:

"أدركَها الكَدَرُ فقلَّمَتْ رَاءَهُ...

وَجَدَتْ نَفْسهَا تواجِه البَاقِي طُولَ العُمْرِ"(2)

إن خاصية التحول من محكي إلى آخر، ومن قصة إلى أخرى هو ما يسمح للمجموعة القصصية أن تقرأ في كليتها وفي ارتباطها مع كل قصة للقبض على سردية القاصة القائمة على تكسير نمطية القصة التقليدية، وتخصيبها بروح الرؤيا الوجودية المسترجِعة للحيرة في قصة "ضياع الهوية" باسطة للقارئ/المؤول مصير الهوية العربية المجسَّدة في الدين واللغة والتراث الثقافي وخائفة على أبنائها من الضياع وسط عالم موبوء بشتى الأمراض المهددة لحياة الهوية العربية:

" وعلَى الطَّاولةِ...

تَنْظُرُ إلى أبنائِها بِحَسْرَةٍ.

تُرى هلْ ضَاعَ الحُلْمُ والهوية؟

تُرى هَل ضَاعَتِ العربيةُ؟

1- ديوان طرفة بن العبد: شرحه وقدم له: مهدي محمد ناصر الدين، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 1423هـ 2002م، ص27.

2- نجاة الكاضي: وهل تخضر أوراق الخريف، م س، ص49.

تُجِيبُهَا السِّنُونُ الآتِيةُ." (1)

إن إقامة القاصة في فرنسا كفاعلة جمعوية جعلتها تمسك ببعض الخيوط العالقة في كيان الثقافة الغربية/فرنسا والمتعلقة بفكرة الذوبان والاختراق الثقافي محل الهوية العربية، فالومضة الخاطفة التي حملتها لفظة "بحسرة" لخّصت محكي القول "الحلم" و"الهوية" و"العربية" الذي يقابله الاخضرار، و"الحسرة" و"الضياع" و"الانحلال" الذي تقابله أوراق الخريف. وفي استفسارها عن حال الهوية نستشف ملمحا من الملامح الوجودية للكتابة القصصية عند القاصة، إنه ملمح الخصوصية المغربية والانفتاح على الثقافة الغربية آلية للتعايش والاستقرار والسكن سرديا داخل عالم مندمل بالجراجات. تعايش فرضته طبيعة الحضارة الغربية، وكرسته الكتابة القصصية/السردية، ووسعت حدوده لغة القاصة البعيدة عن التعقيد والقريبة من البساطة والجزالة اللفظية. هكذا بنت القاصة نجاة الكاضي عالمها القصصي استنادا على تجميع ما تأتى لها من مقومات فنية وجمالية كشفت من خلالها عن وحدة عملها ونسيجه، ونضج تجربتها القصصية وعمقها الوجودي، إذ "تجميع اللبنات في هذه المجموعة القصصية، يشكل عالم نجاة الكاضي التخييلي والفني، ورؤاها حول الذات والموضوع"(2).

وفي نفس الاتجاه انبرت القاصة صالحة سعد في مجموعتها القصصية "الربيع حلم شتوي"(3) مبرزةً محنة الكتابة في قصة "أكتب أو لا تكتب"، ومنحة التعبير عن الواقع الإنساني/المغربي بالخروج من دهاليز الذات المبدعة إلى الذات المجروحة المرتهنة إلى سردية القص تخييلا وتعبيرا وتحبيكا كما في "تلصص"، و"انكسار" و"اختطاف" و"هروب" و"احتراق"... تقول:

" نِمتُ، وأنَا أُغمِضُ عَيناً وَأَفتحُ الأخرى...

الأولى أقبِضُ بها على خُيُوطِ العَبثِ المُحرّمة التي تَعزُّهَا علي...

والثّانيةُ أَتَجَسّسُ عَلَيكَ بها .. حِينَ تَنوي الخُروجَ...

مِنْ تحتِ

ج

ل

د

ي"(4)

إن القاصة: وهي تعبّر عن مأساة الذات والعالم، لا تكتب إلهاء وتسلية، بقدر ما تعبّر عن أصالة الكتابة القصصية وعمقها "بوصفها حركة للإرجاء وقضية مركبة أصيلة، لا تقبل التبسيط، وهي تَفتَح في إمكانية واحدة، السبيل للتحديد الزمني والعلاقة مع الآخر ومع اللغة"(5). إنه زمن السرد، وزمن الربيع، وزمن الحلم الشتوي، وزمن المجتمع المغربي بانحرفاته وإخفاقات القيّمين عليه من الخونة والانتهازين والمتمسلمين، وزمن الكتابة التي ألهمت القاصة للإفصاح عن مكنوناتها، والصدع بما جادت به الحروف/الألفاظ من ألم القهر والاضطهاد الذي يتعرض له أبناء جلدتها وأمل العودة إلى عالم الحرية والديمقراطية والعدل خصوصا أن معظم قصصها تنتهي مقطّعة الأوصال متصلة الأوحال، سريعة الومض، ومُبيّنة لحقيقة الكتابة القصصية الموطّدة لمشروعية

---

[1]- نفسه، ص64.

[2]- إدريس الصغير: تقديم نجاة الكاضي: وهل تخضر أوراق الخريف، م س، ص8.

[3]- صالحة سعد: الربيع حلم شتوي، قصص، التنوخي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2012. خ

[4]- نفسه، ص46.

[5]- جاك ديريدا: في علم الكتابة، تر وتقديم: أنور مغيث ومنى طلبة، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط2، 2008، ص145.

الخطاب القصصي انسجاما ومنطق الحكي المستلهِم لبلاغة الفراغ/البياض، وبلاغة الحذف، وجمالية الموقف واللغة التي لا تتباطأ في سبر أغوار مجتمع/واقع لا تنقطع غرائبه وعجائبه.

ولا يقل القاص محمد الرفيق(1) شأوا عن القاصتين بقدر ما لكل قاص قدرته على خلق عوالم سردية تتناسب والتجربة القصصية، فلم يتوان عن بوح الواقع حكائيا، ومطاردة شخوص، وأفضية، وأزمنة، وأحداث...جارحة لأقنعة رمزية... إما ساخرا، أو مهجنا، ومتخذا من لعبة القص/السرد أداة إجرائية لتكسير خطية الكتابة، وللرشح بمرارة الواقع واستفحال أوبائه.

هكذا تطالعنا قصة "الإعراب" معربة عن واقع الإعراب/الوضوح في ظل وجود ذوات لا تقيم للإعراب وزنا، بل تكتفي بممارسة سياسة التعتيم والتضليل والتجهيل والتقشف بدل البيان والتنوير والتعليم والترَّفُه. إنها ذوات القادة والساسة المنتحلين لنعوت الصلاح والفلاح. فالفعل عنده "هو الحياة، والفاعل مرفوع فوق خشبة يخطب في فِيهِ الجياع، والمفعول به هو الخداع و المكر. والنعت يتبع كل مواطن شريف حيث حل وارتحل في هذا الوطن الناكر للجميل. وهو مضاف إلى العذاب الذي يتلقاه كل حين في سبيل الحياة. والمضاف إليه رجل من أخيلة الخارج يتبعه كذاكرة زمن جميل. والجملة الفعلية لحياة الناس مجرورة في عربات ليلية تقذف في أماكن خالية. والجملة الحالية تبشر بخير كبير لا محل له من الوجود الطبَعي لي ولك ولكل الأمة الواقعة جوابا لشرط وضعته الغابة المسبوقة بناسخ لأقوال الساسة المنتحلين للحقيقة... وما دام هناك عدل فإن الحياة مستمرة دون أن يختفي ظرف الزمان الذي يأتي بعد تساقط الأمطار"(2).

وبين منطق الفعل المؤشر علية بالحياة وظرف الزمان المُوحى به إلى الاستمرار تتشكل رؤيا القاص القائدة "إلى اللامرئي، المسكوت عنه، والمسترذل في واقع أقرب إلى السريالية منه إلى المعقولية"(3). وذلك عبر سلوكه لغة تهكمية ساخرة ممن اختيروا نوابا للأمة، وساسة للحقيقة ولا يعرفوا ضمير الأمة و لا فعلها و لا فاعلها و لا حالها و لا نعوتها الحقيقة. لكن رضوا بجواب الشرط والجملة الاعتراضية والضمائر المستترة التي "تعمل في الخفاء قصد إظهار نظرية التنازع في عمل ما يصلح وقتل من يتكلم ويدافع عن حقوقه"(4)

إن فعل القتل هذا، هو الحافز وراء استحضاره لشخصيات من فئات اجتماعية تعاني من الفقر والهشاشة، وتأمل الهروب بنفسها إلى ملاذ آمن يضمن لها شرفها وعيشها بسلام في كنف أنظمة قاهرة لنفسها بفقرها اللغوي والمعرفي والإنساني، ولغيرها بتسلّطها على الضعفاء والعُزل من أبناء المجتمع.

إن القاص وهو يصور شخوصه داخل أفضية ضيقة، إنما يريد أن يصور أحوال غرباء أضنتهم الحياة واسترذلهم الواقع بخطابات صلدة مُجْلية لماهية الأفعال الجامدة التي خُنِقَتْ "جراء الحرام الذي ابتلعته والرشوة التي تقاضتها من الفعل المتعدي الذي كان بالأمس يحارب أخاه اللازم لأنه يريد السطو على ما تبقى من مملكة أبيه النحو"(5) على أن نهاية القصة بالملفوظ الحكائي " وما دام هناك عدل فإن الحياة مستمرة دون أن أن يختفي ظرف الزمان الذي يأتي بعد تساقط الأمطار" قد بعث على التجدد والحياة، أي أن وجود العدل دال على استمرارية الحياة المرهونة بتساقط الأمطار التي ستخلِّص الأرض من الدّنس العالق بها عبر مشاركة القارئ/المؤول في فعل التطهير والخلاص، إذ الارتباط بالتربة/الأرض والماء/المطر يشكل عنصرا من عناصر الوجود على ظهرها. فأن يُشرك القارئ/المؤول متعة الكتابة، وزمن السرد وملفوظات الحكي ويتفاعل مع الشخصيات ويدرك رؤيا المبدع، فهذا يعني أن القاص قد أقر ضمنيا بديمومة ملفوظه وخلوده بخلود قرائه، إذ "الملفوظ يظل

[1]- القاص محمد الرفيق من مواليد مدينة فاس، ويعمل أستاذا للغة العربية بالثانوي.
[2]- محمد الرفيق: المعاني مطروحة في الطريق، قصص، منشورات أجراس الثقافية، مطبعة القرويين، الدار البيضاء، ط1، 2009، ص12، 13.
[3]- بنعيسى بوحمالة: تقديم المعاني مطروحة في الطريق، م س، ص6.
[4]- محمد الرفيق: المعاني مطروحة في الطريق، م س، ص12.
[5]- نفسه، ص13.

موجودا بالقوة سواء أفرزته الذات المنشئة له، أم دفنته في بواطن اللاملفوظ، ولا يخرجه إلى حيز الوجود إلا المتلقي"(1).

ولما نتحدث عن القاص أحمد بوزفور، فإننا نتحدث عن اختمار التجربة القصصية لديه، وتمكنه من العناصر الكونية المشكِّلة للحياة/القصة ومجموعاته القصصية "ديوان السندباد"(2) دالة عليه وعلى سرديته الموسومة بالعمق والقوة والكثافة والتركيز والعناية بالتفاصيل، لذا لن أتحدث عن تجربة القاص كاملة و لا عن موسوعيته و لا عن انفتاحه على العوالم الإنسانية والوجودية والكونية، لكن حسبي الإشارة والتلميح إلى قصة من قصصه التي استلهم من خلالها عنوان المجموعات الثلاث: النظر في الوجه العزيز والغابر الظاهر ثم صياد النعام، إنها قصة "الهندي"(3) وما تحبل به عوالم مفتوحة على البَر والبحر، وما تكشف عنه من أسرار متعلقة بخبايا الكتابة/القصة، وما يلاقيه الكاتب/القاص من معاناة شبيهة بمعاناة السندباد في مغامراته ومكابداته التي لا تنفذ.

استهل القاص قصته بفعل الأمر "احك" وأنهاها بفعل الأمر "اكتب"، ليقول للقارئ والمبدع اجمع شتات هذا العالم واقرأه قراءة عالمة تمكنك من السير على هدى القراء السابقين السندباد والخضر والهندي...لأن مثل هذه الشخوص لا تموت، فإن هي صمتت عن ممارسة أشيائها الطينية (من مأكل ومشرب وملبس ونوم...)، فهي ما تزال حاضرة في كيان كل قارئ يبتغي لنفسه البقاء بالكتابة والقراءة.

وبين الأمرين تتصارع الذوات الفاعلة في القصة (السارد والهندي والأب والقارئ) لحل العقدة المتربصة في سؤال الكتابة، وسيرورة السرد الباعث على التّمحُّل والتيه والزوغان والانفلات واللعب...عبر أزمنة مختلفة باختلاف المواضيع والمواقف والتصورات من الطفولة مرورا بالمراهقة والشباب ووصولا إلى الشيخوخة، وما يعتور كل فترة من قوة وضعف. وداخل أفضية متنوعة بتنوع التجارب: المدينة والمسجد والبحر والشوارع والمقاهي والبار... وكلها أفضية مهيّجة ومحرّكة للإبداع/الكتابة بكل ما تحمله كلمة الإبداع من دلالات الحياة والموت والفرج والفرح والقلق والمقاومة والثورة والنضال والتصدع والأشجان والسكينة والخلاص...

وبلغة سردية قصصية لا تخلو من الجمال الفني والأسلوبي والقصصي المُركّز والعميق والضارب بجذوره في متاهات التخييل استطاع القاص أحمد بوزفور أن يصوغ خطاب القصة/الكتابة داخل القصة على شاكلة المرتجلة في الفن المسرحي، "مستثمرا المكون التراثي، ومحاولا بلورة رؤيته لفعل الكتابة، ولدور الكاتب، كما يسعى وفق التصور نفسه، الاتكاء على الذاكرة الإبداعية أو المرجعية التراثية السردية الطفولية لسؤال الكتابة"(4).

خلاصة:

بناء على ما سبق يمكن القول إن القصة القصيرة المغربية قد فرضت نفسها سياقا ونسقا، وملكت قلوب القراء لما ألفوه من إلحاح الإبداع، إلْف فتح الباب أمام النقاد والمبدعين لقراءتها واستخراج دُررها وخصائصها ونكتها المتعلقة بالكون والوجود والإنسان داخل نسق قصصي سمته النظام ولبّه البحث عن الحِكَم المرصوصة في ثنايا هذا النسق. فالسرد/القص يسكننا كما نسكنه، ويقيم فينا ومعنا كما نقيم فيه ومعه، فهو نبراس مساير لكل المستجدات، وعنوان مناعة ضد الأخطار والآفات، إنه الحقيقة "عندما تُعرَف على أنها كشف داخلَ معاناة الكائن المأخوذ بمجهول كينونته، والباحث دائما عما يقرّبها منه أكثر فأكثر"(5).

1- عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، ط3، 1982، ص87.

2- أحمد بوزفور: ديوان السندباد، مجموعات قصصية، منشورات الرابطة، سلسلة القصة، المحمدية، دجنبر 1995.

3- نفسه، ص225- 231.

4- عبد القادر الطاهري: التراث في القصة القصيرة المغربية، قصص جمال بوطيب نموذجا، إشراف: محمد قاسمي، أطروحة لنيل الدكتوراه في الأدب العربي، جامعة محمد الأول، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، وجدة، رقم التسجيل 27، السنة الجامعية 2013- 2014، ص47.

5- مطاع صفدي: ماذا يعني أن نفكر اليوم، فلسفة الحداثة السياسية، نقد الاستراتيجية الحضارية، مركز الإنماء القومي، بيروت، ط1، 2002، ص132.

متابعات:

الترجمة : قضايا نظرية وإبداعية

قراءة في محاور مجلة دفاتر ثقافية

ذة: أسماء الحمومي

مختبر التواصل الثقافي وجمالية النص

جامعة سيدي محمد بن عبد الله-فاس

صدرت مجلة دفاتر ثقافية في عددها الثاني، أكتوبر 2013، ناقلة أعمال الندوة العلمية التي نظمها مختبر التواصل الثقافي وجمالية النص في الرابع عشر من نوفمبر2012، تحت عنوان:"الترجمة الإبداعية، قضايا نظرية وإبداعية".

وقد استهلت المجلة بكلمة السيد عميدكلية الآداب ظهر المهراز"د.عبد الإله بنمليح" ، الذي اعتبر أن ارتباط العدد الثاني من مجلة دفاتر بموضوع الترجمة ليس شيئا جديدا بالنسبة لأعمال المختبر، لأن كل من الترجمة والترجمة المتخصصة تعدان محورا أساسا من محاور البحث التي يحتضنها. وقد اختار فريق البحث الاشتغال على هذا المحور لأهميته في التواصل والحوار ثقافيا وحضاريا، وهو بشكل أو بآخر يعبر عن التوجه العام للكلية في الانفتاح على الآخر والعالم المحيط من أجل تحقيق مستقبل مشرق للبحث العلمي والتواصل الإنساني. أما كلمة المسؤول عن الندوة " د. حميد لحمداني"، فتمثلت في الترحيب بالحضور الكريم، إداريين وأساتذة وطلبة، وتوجيه الشكر العميق ومشاعر التقدير للسيد عميد الكلية لدعمه الندوة ماديا ومعنويا. ومن ثم تطرق إلى موضوع الندوة وما تضمه من محاور، وما يتفرع عنه من قضايا وإشكالات، واعتبر أن الغاية منها هو تجاوز التخوف و التهيب الذي تثيره الترجمة المتعلقة بالأعمال الإبداعية، باعتبار المترجم لهذه الأعمال يضع نفسه في اختبار حقيقي ليكون في مستوى المبدعين الذين يترجم لهم.

حملت المجلة محاور الندوة التي ضمت محورين أساسين:

1. المحور الأول: قضايا تعريب الإبداع الأدبي.

وقد تفرع عن المحور أربع مداخلات ، تمحورت المداخلة الأولى "الترجمة الأدبية بين الإبداع والاتباع" للدكتور عبد العالي بوطيب، كلية الآداب مكناس، حول أهمية الترجمة باعتبارها السبيل الوحيد لمد وتقوية جسور التواصل بين الحضارات والثقافات المختلفة، "فالترجمة مقياس حضارة لا يخطئ[1]" لذلك فإن " أزهى عصور الفكر لابد وأن تقترن بازدهار حركة الترجمة[2]". كما أوضح خطأ المقولة التي تصف الترجمة بالخيانة، لأن الترجمة وخصوصا الترجمة الأدبية ليست نقل واستنساخ للنص الأصلي، أو استبدال سلبي ومحايد للغة بأخرى، وإنما هي إعادة إبداع النص في غير لغته الأصلية بشكل يجعله يتلاءم وسياقه الحضاري والثقافي الجديد، لدرجة تكاد تعادل أو تفوق قيمته الأدبية الأصلية. واقترح تسميتين جديدتين رفعا للبس والحيف الواقعين على فعل الترجمة وعلى المترجمين ذواتهم، بحيث تصبح الترجمة فعل تحويل " Transformation"، والمترجم محولا وليس

[1]-د.عبد العالي بوطيب: الترجمة الأدبية بين الإبداع والاتباع، م دفاتر ثقافية، ع2، 2013،ص15.

[2]- نفسه، ص15.

ناقلا أو ناسخا. وانطلاقا من الأهمية التي تكتسيها الترجمة عموما والترجمة الأدبية خاصة، والدور الحيوي الذي تلعبه في التواصل بين الشعوب والحضارات، اعتبر أن الترجمة تكسب النص أفقا كونيا، "فالترجمة أداة لبناء الكونية"[1]، إذن فأهمية المترجم لا تقل عن أهمية الكاتب، لأن إعادة خلق نص موجود في لغة أخرى أصعب بكثير من كتابته للمرة الأولى. إذن فالترجمة إبداع والمترجم مبدع.

أما المداخلة الثانية للدكتور محمد أمنصور، كلية الآداب مكناس، بعنوان:" غربة أدب الخطيبي في العربية، مأزق الترجمة" ، فقد انطلق فيها الباحث من إشكالية مفادها: هل نجحت ترجمة أعمال الخطيبي إلى العربية، في إبراز تعددية وجوهه، وتكاثف أسئلته، سواء السؤال السوسيولوجي، أو السيميولوجي، أو الأدبي أوالنقدي، وغرسها في النسيج الثقافي العربي عموما والمغربي خاصة؟

حاول المتدخل تقديم صورة الخطيبي معربا، ومدى تفاعلها مع مكونات الحقل الثقافي العربي والمغربي. حيث قسم مداخلته إلى مجموعة من الأفكار حددها بعناوين فرعية:

دور اللغة والترجمة المناضلة: اعتبر أن كتابات الخطيبي رغم كونها باللغة الفرنسية، إلا أنها استطاعت أن تجد لها صدى مهما في الثقافة العربية والمغربية، "فهي تعد سلطة مرجعية ، ورافد حيوي من روافد الثقافة"[2]، لذلك تجند الكثير من المترجمين المثقفين المغربين لترجمة أعماله إلى العربية.

الكاتب المتعدد..الكاتب العبار: يطرح إشكالية قيمة النص الأدبي الفنية في ضوء ترجمته إلى لغة أخرى، فنصوص الخطيبي المترجمة إلى العربية لم تجد صدى لدى النقاد والأكاديميين، وقد عزى ذلك إلى أن الترجمة لم تصل إلى المستوى المطلوب، وخصوصا مع تعدد وجوه الخطيبي، ومجالات اشتغاله ،حيث لم تستطع أن تضاهي نصوصه الأصلية، التي سجلت تنويها من طرف كل نقاد الأعمال الفرنكوفونية .

نجاحات الخطيبي النظرية، أصداء الترجمة: هناك بعض الترجمات التي اعتبرت هجرة ناجحة لأدب الخطيبي، وفكره من اللغة الفرنسية إلى اللغة العربية، وقد تركت أصداء واسعة في المجال النقدي منها: "كتاب "جرح الاسم الشخصي" الذي ترجمه الشاعر المغربي محمد بنيس تحت عنوان" الاسم العربي الجريح"، وكتاب "الرواية المغربية" الذي ترجمه الناقد المغربي محمد برادة، ونص " الصهيونية واليسار الغربي" الذي نقله إلى العربية المفكر عبد السلام بنعبد العالي"[3].

بذور التفكيك في مواجهة الأصوليات: اعتبر أن الفضل في الصورة التي ترسخت عن الخطيبي في الحقل الثقافي العربي والمغربي، راجع إلى جهود الترجمة المبذولة من طرف مجموعة من النقاد والمثقفين المغاربة والعرب الذين آمنوا بأصالة فكره، ونقلوه إلى المنظومة الفكرية والنقدية العربية.

مأزق الأفق الاختلافي في أدب الخطيبي: بالرغم من كل ما سبق، يبقى السؤال المطروح دائما: ما هي أسباب غربة أدب الخطيبي المعرب داخل الحقل الثقافي المغربي/ العربي؟ هل هي بعض الترجمات الرديئة؟ أم الشكوك التي تحوم حول أصالة نصوصه؟ أم اختلاف أفق القارئ المغربي/العربي عن آفاقه؟

تحديات النص المترجم ...صموتات المترجمين: أدى اختلاف المفاهيم والأدوات التي تنتج عنها خطابات الخطيبي، إلى صمت المترجمين عن العديد من إنتاجاته، نظرا لضعف المرجعية الفلسفية الأوروبية- التي لها حضور قوي و فعال في كتابات الخطيبي- لدى القارئ المعرب.

---

[1]-نفسه، ص19.

[2]- د.محمد امنصور: غربة أدب الخطيبي في العربية مآزق الترجمة، م دفاتر ثقافية، ع2، 2013،ص35.

[3]- نفسه، انظرص37-38.

وخلص نهاية ، إلى أن بالرغم مما عرفه أدب الخطيبي من غربة في العربية، إلا أنه قد استطاع أن يخلق تأثيرا عميقا في النسيج الثقافي للعالم العربي، وهذا ما كان ليتحقق لولا تميز مشروعه بالأصالة والجدة، و إثارة المواضيع بجرأة نادرة، ضمنت بالإضافة إلى اللغة الفرنسية قراء كونيين، وترجمات متعددة إلى لغات مختلفة.

أما الدكتور حميد لحمداني، كلية الآداب ظهر مهراز، فاس، فقد قدم من خلال مداخلته "ترنيمة المساء لبودلير، دراسة تحليلية مقارنة لترجمتي مصطفى القصري وخليل الخوري" دراسة تطبيقية حول الترجمتين. إذ اعتبر أن الترجمة التحليلية تجمع بالضرورة بين عمليتين إجرائيتين:

إنجاز ترجمة النص بنقله من لغة إلى لغة مغايرة.

إنجاز خطاب تحليلي موازي لفعل الترجمة يبرر الاختيارات الترجمية، ويتضمن معظم جوانب الممارسة النقدية: (الوحدات المعجمية، البنى التركيبية، تحليل الصور، البنيات الإيقاعية، الدلالات والتأويل).

ان اعتماد الترجمة التحليلية على المقارنة بين النصوص المترجمة عن أصل واحد، يمكن من إدراك الاختلاف في تمثل النص، وإدراك الفروق في تقديم البدائل، وبالتالي إصدار التقويم أو التفضيل. وقد قدم الباحث دراسة تحليلية عن ترجمتي مصطفى القصري وخليل خوري لنص "harmonie du soir" من ديوان " les fleurs du mal" لشارل بودلير، حيث أظهر الفروق في الاختيارات المعجمية، والأبعاد الدلالية لكل مقابل، حيث يكون لبعض هذه الاختيارات أثر سلبي على الترجمة ، فمثلا اختيار لفظ "كسول" مقابل لفظ "langoureux" تحريف يفسد المدلول1. كما أوضح الاختلافات من حيث ترجمة العبارات والصور الشعرية2. أما من حيث البدائل الموسيقية فقد وضح أن القصري حرص على تقديم بدائل موسيقية من حيث القافية، والموسيقى الداخلية، في حين لا تظهر أي بدائل موسيقية في ترجمة الخوري، فهناك غياب شبه تام للحس الموسيقي. أما عن البنية الدلالية الناظمة ، فقد اعتبر أن أي ترجمة للشعر لا يمكن أن تستغني عن فهم البنية الكلية للقصيدة، وما يحكمها من تصور دلالي وتمثيلي3.

وبذلك خلص في النهاية إلى تقديم تقويم للترجمتين، وترجمة بديلة لهما4، اعتبرها الباحث تعبر عن المنوال والكيفية التي ينبغي بها تعريب قصيدة مثقلة بالصور والمستويات الموسيقية والشحنات الانفعالية الذاتية.

أما الدكتور محمد مساعدي، الكلية المتعددة التخصصات تازة، ومن خلال قراءته في كتاب " الترجمة التحليلية : ترجمة شعر بودلير نموذجا" للدكتور حميد لحمداني ، فقد قدم مداخلة تحت عنوان " الترجمة الأدبية بين التحليل والإبداع". واعتبر أن تأليف هذا الكتاب انطلق من تصور خاص ينظر إلى الترجمة الأدبية باعتبارها قراءة إبداعية، ترتكز على التحليل المعرفي الذي يجمع الوعي النقدي والحس الإبداعي. والكتاب ينقسم إلى قسمين:

قسم نظري: اعتبر الباحث أن الكاتب قد خصص هذا الجزء من الكتاب لوضع أساس نظري ومنهجي ، حيث كان حريصا على بناء تصوره على أساس عربي منفتح ومتفاعل مع الثقافة الكونية، باعتبار أن الأصالة والانفتاح والتفاعل مفاهيم أساسية تقوم عليها الترجمة، وخصوصا الترجمة الأدبية. وأكد أن الترجمة التحليلية التي اعتمدها الكاتب ممارسة واعية ، وصادرة عن رؤية منهجية منفتحة، يؤطرها الحس الفني للمترجم، نظرا

---

[1]- د.حميد لحمداني: ترنيمة المساء لبودلير دراسة تحليلية مقارنة لترجمتي مصطفى القصري وخليل الخوري،م دفاتر ثقافية، ع2، 2013، ص 53.

[2]- نفسه، ص 54.

[3]- نفسه، انظر ص56-62.

[4]- نفسه، ص65-66.

لاعتمادها على المقارنة والاستدلال والتعليل في ضوء استراتيجية النص، لإقناع القارئ بفعالية اختياراتها المعجمية، والتركيبة، والتصويرية، والايقاعية.

قسم تطبيقي: اعتبره الباحث تفعيل للرؤية المنهجية للكاتب، حيث انطلق من ديوان بودلير "أزهار الشر" وترجماته، ليشتغل بطريقتين، إما أن ينطلق من مقارنة الترجمات في ضوء النص الأصلي، ليقترح ترجمات بديلة مع تعليلها بتفعيل المقارنة والتحليل والاستدلال، أو أن ينطلق من اقتراح ترجمته مباشرة مع تحليلها وتعليلها في مختلف أبعادها مقارنة مع النص الأصلي.

وأخيرا اعتبر أن الكتاب يعد إضافة نوعية أغنت حقل الترجمة الأدبية في العالم العربي، ونقلها من الممارسة العفوية إلى ممارسة إبداعية نقدية تعتمد على أساس نظري ورؤية منهجية.

2. المحور الثاني: الترجمة الأدبية، قضايا واتجاهات.

استهل المحور الثاني بمداخلة الدكتور محمد أوراغ ، كلية الآداب ظهر مهراز، "الترجمة الأدبية في برامج التعليم الجامعي"، تحدث فيها عن أهمية الترجمة عموما، والترجمة الأدبية خاصة، فهي من المكونات المعرفية الأكثر نجاعة لتحقيق التواصل الحضاري والثقافي، وعد أن الاهتمام بتدريسها، والاعتراف بأهميتها العلمية سيؤدي إلى تحقيق مجموعة من الأهداف التي ستؤدي إلى تنويع العرض التربوي و الأنشطة الثقافية، وتوسيع مجال تبادل الخبرات الأدبية والإبداعية، وإفساح المجال أمام التأليف. أما عن واقع تدريس الترجمة بالتعليم الجامعي، فقد قدم "كلية الآداب ظهر مهراز فاس" نموذجا، حيث عرفت هذه الكلية حدا مقبولا من تدريس الترجمة ، ينجزه متخصصون ألموا بالأسس المعرفية، والديداكتيكية للمادة. إذ تدرس الترجمة في سلكي الإجازة والماستر، كما تعتمد كمحور للبحث في سلك الدكتوراة ، ويتم الأمر على مستويين:

وحدات الترجمة[1]:وهي محتويات معرفية تدرس بصفة خاصة في مسالك الآداب واللغات.

تكوينات السلك الثالث[2]: وهي وحدات التكوين والبحث التي تعنى بالتكوين والبحث في مادة الترجمة في السلك الثالث.

وقد قدم في الأخير مقترحات وبدائل تدعو إلى جمع الجهود، بخلق مجال للتواصل بين كل الأطراف المعنية بالمجال بغية تحسين الأداء وتحقيق الأهداف المتوخاة.

أما الدكتور الجيلالي الكدية، كلية الآداب ظهر المهراز فاس، فقد انطلق في مداخلته "الحوار الثقافي بين الترجمة والإبداع "، من إشكالية تتمحور حول طبيعة العمل الأدبي باللغة الأجنبية، وفعل الترجمة، وأوجه التشابه بين العمليتين. إن كل من المبدع باللغة الأجنبية والمترجم يتموقعان ما بين لغتين، وثقافتين مختلفتين، وتكمن مهمتهما في معالجة هذا الفضاء الفاصل بين الثقافتين، فلهذا النوع من النتاج الأدبي دلالة عميقة من حيث تشكيل الخطاب الثقافي، وبالتالي المساهمة في حوار الثقافات. فالهدف من الإبداع بلغة أجنبية، سواء فرنسية أوغيرها، كان دائما هو الدفاع عن الهوية الثقافية والحضارية، ومحاولة الرقي بها إلى العالمية لتأسيس الحوار بين الثقافات، في مقابل النظرة الأحادية للعالم. ففي هذا النوع من الإبداع تتعايش وتتفاعل لغتان وثقافتان داخل نص واحد، ليحدث التلاقح بينهما، ومن هنا يمكن القول أن الثقافة الوطنية تتحول لتصبح قابلة للفهم والإدراك من طرف الأجنبي، واللغة الأجنبية تتغير لتتكيف مع الثقافة المغربية.

ومن هذا المنظور يمكن تحقيق حوار جاد بين مختلف الأمم والثقافات على قدم المساواة، مع مراعاة أهمية الحفاظ على اختلافاتها .

---

[1]- د. محمد أوراغ:الترجمة الأدبية في برامج التعليم الجامعي، م دفاتر ثقافية، ع2، 2013، انظر ص83-84.

[2]- نفسه،84-85.

و تندرج المقاربة التي قدمها الدكتور عبد الواحد المرابط، المدرسة العليا للأساتذة الدار البيضاء، من خلال مداخلته "الترجمات المغربية للدراسات الأدبية مقاربة بيبليوغرافية- نقدية"،ضمن إطار مشروع بيبليوغرافي عام، يروم توثيق الدراسات الأدبية الحديثة بالمغرب ، وإعدادها للبحث التاريخي والفحص الإبستمولوجي. وقد قدم مجموعة من المعطيات الوصفية للبيبليوغرافيا المنجزة:

الإطار الزمني : يتحدد في واحد و أربعين سنة، من بداية سنة 1971 إلى سنة 2011، أي أربعة عقود من من العمل الترجمي المغربي في مجال الدراسات الأدبية.

المادة البيبليوغرافية: شملت جميع الدراسات الأدبية، والدراسات اللغوية، والسيميائية والمسرحية، والفلسفية، المتداخلة مع الدراسة الأدبية، التي ترجمها المغاربة إلى العربية عن لغات أخرى، والتي صدرت في شكل كتب فردية أو ثنائية أو جماعية.

وتيرة النشر: خضع إصدار الترجمات المغربية في مجال الدراسة الأدبية لوتيرة راوحت بين كتاب واحد وتسعة كتب في السنة.

اللغات المترجم عنها: تأتي في المرتبة الأولى اللغة الفرنسية، ثم اللغة الإنجليزية ، واللغة الإسبانية، ثم اللغات الأخرى.

المؤلفون و المترجمون: المؤلفون الأكثر حضورا في الترجمات، رولان بارت، أمبرطو إيكو،

لوسيانكولدمان، وآخرون، أما المترجمون المغاربة الأكثر حضورا في هذا الجرد البيبليوغرافي، فيأتي في مقدمتهم حسن المنيعي و سعيد بنكراد.

الناشرون: لم تتجاوز إصدارات مؤسسات النشر نصف عدد الترجمات التي تم جردها في هذه البيبليوغرافيا، بما في ذلك المؤسسات التجارية والثقافية والمجلات. وماعدا ذلك فقد نشر بمبادرة المترجمين أنفسهم.

أما المقاربة النقدية، فقد أبانت عن مظاهر متفردة ترسم خصوصية الترجمة المغربية في مجال الدراسات الأدبية منها: كتب تجمع بين الترجمة والتأليف، وكتب تجمع بين الترجمة والتلخيص، وكتب مغربية التأليف والترجمة، وكتب عربية التأليف ومغربية الترجمة، وترجمات مشتركة، وتجميع مقالات مترجمة في كتاب واحد، وترجمات جزئية، وترجمات عابرة للغات.

وخلص نهاية أن العدد الإجمالي للترجمات هزيل جدا، ولا ينسجم مع مكانة النقد المغربي وموقعه ضمن حركية النقد العربي الحديث.

وكان الختام بمداخلة الدكتور جمال بوطيب "ترجمة المصطلح العلمي، بحث ديداكتيكي في الدلالة بين الأدبي والعلمي"، فانطلق من تعريف النص بشكل عام1 ، و من ثم تحديد مفهوم النص العلمي و خصائصه2، حيث صنفه إلى ثلاثة أنواع: نوع موجه إلى المختصين، وآخر موجه إلى غير المختصين ، وثالث موجه لهما معا. وقد انطلق تطبيقيا من إسهام ديداكتيكي ومنهجي (نص حول الدماغ نموذجا)، فاعتبر أن تدريس نص علمي في مادة الترجمة، أو تحديد ديداكتيك المادة ليس أمرا سهلا، ويتطلب وعيا تاما ومنهجيا بديداكتيك اللغات والمواد العلمية والترجمة. ومن أهم الصعوبات التي قد يواجهها المشتغل على نص علمي هي مشكلة القراءة والفهم، لأن الفهم هنا يصبح مجموع النشاطات الفكرية التي تمكن من تحليل الإعلامات المتقبلة، أي مجموع النشاطات التي تربط الإعلامات الجديدة بالمعطيات المكتسبة سابقا.ومن هذا المنطلق، ستكون مرحلة الإعداد القبلي هي أول

---

[1]- د جمال بوطيب: ترجمة المصطلح العلمي بحث ديداكتيكي في الدلالة بين الأدبي والعلمي، م دفاتر ثقافية، ع2، 2013، انظر ص118-120.

[2]- نفسه ص 120.

مرحلة، إذ سيكون لزاما على التلميذ ربط معلوماته التي يتعرف عليها من خلال النص بسابقاتها المكتسبة من الإعداد القبلي. ثم مرحلة القراءة والفهم، وهي مرحلة أساس، لكنها غير كافية لاستيعاب النص العلمي ومصطلحاته، لأن إدراك المعنى يستند إلى نشاط عقلي يربط بين المدلولات اللغوية، ومعارف أخرى غير لغوية، ومن هنا تتضاعف صعوبة الترجمة لأنها تتعدى استبدال محتويات النص بما يقابلها في اللغة الأخرى. وتأتي مرحلة الشرح المفصل، وقد يعتمد هذا الشرح على معينات ديداكتيكية مثل" الشريط البصري"، ويتم استعماله عبر مجموعة من الخطوات (التمهيد والملاحظة، صياغة الفرضيات ومقارنتها مع المعطيات النصية، تقويم الفرضيات واستخلاص النتائج، مع الاهتمام طبعا بتمثل التلميذ تدريجيا للمنهج العلمي).

وأخيرا خلص إلى أن الدلالة في النص العلمي لا تكتفي بالدلالة اللغوية وأحاديتها ، ولا بمقابلات الترجمة ومصداقيتها ، وإنما تحتاج إلى معينات أخرى قد لا تتطلبها الدلالة الترجمية في النصوص غير العلمية.

وقد اختتم العدد بكلمة لطلبة ماستر الكتابة ومهن الكتاب، جددوا فيها الشكر لكل الأساتذة الأجلاء المشاركين والمنظمين والساهرين على هذه الندوة العلمية ، على رأسهم السيد عميد الكلية، واعتبروا أن موضوع الترجمة بكل ما يحيل إليه من إشكالات وقضايا يتلاءم والزمن الراهن، ويهدف إلى تحقيق التواصل بين الشعوب والثقافات.

وأخيرا، إن هذا العدد من مجلة دفاتر قد أضاف علميا وعمليا إلى موضوع له أهميته في العصر الحالي ، كما هو الشأن في العصور السابقة، هو موضوع الترجمة والترجمة الأدبية، حيث فصل فيه الحديث مجموعة من الأكاديميين الباحثين، سواء من الناحية النظرية ، بتقديم أسس نظرية ونقدية، أو من الناحية التطبيقية. إن هذا العدد من خلال نشره للمداخلات القيمة التي قدمت خلال ندوة "الترجمة الأدبية: قضايا نظرية وإبداعية"، فتح آفاقا علمية رحبة أمام الباحث في هذا المجال، بما قدمته من مادة معرفية، وما أثارته من إشكاليات.

قرأنا لكم:

إعداد:ذة.هاجر بوغانمي

الدوحة – قطر

قرأنا لكم هو ركن انفتاحي البعد، يحرره كتاب من انتماءات مختلفة، يفتحون فيه أبواب مقاربات لصفحات مجلات عربية وغربية مختلفة بهدف مد جسور ثقافية مشرعة على تفكيرات متباينة وسياسات تحريرية متنوعة، وجعل قارئ مقاربات ينفذ من خلال مجلته الى نظيرات لها هنا وهناك.

في هذا العدد ثلاث مقالات هي:

- مشروع أخرقي عالمي لهانس كينغ.(مجلة التسامح)
- استراتيجية الاصلاح: التجربة المغربية لجمال بوطيب.(مجلة ذوات)
- العشق بطلا لسناء شعلان(مجلة الإمارات الثقافية.

مشروع أخلاقي عالمي

هانس كينغ*/ مراجعة: حسان حامد

مقال منشور بمجلة التسامح العدد07 السنة 2004

تأتي أهمية هذا الكتاب وفرادته من جهتين: التجربة الغنية والطويلة لمؤلفه البروفسور هانس كينغ (Hans King)، وشمولية المشروع الذي يتقدم به تعبيراً عن الاعتراف بأدوار الأديان في مسائل حقوق الإنسان. وهانس كينغ من أصول سويسرية كاثوليكية، تخصص في الفلسفة واللاهوت وبرز بسرعة في الدوائر القريبة من الفاتيكان، بحيث عين مستشاراً في لجنة حوار الأديان بمجمع الفاتيكان الثاني (1962 – 1965)، ثُمَّ صار أستاذاً بكلية اللاهوت الكاثوليكي بجامعة توبنغن/ ألمانيا الاتحادية، وقد سمح له آنذاك بالإشراف على تربية الكهنة الكاثوليك، لكنه ما لبث أن تشاجر مع دوائر العقيدة بالفاتيكان أواخر الستينات حول العصمة البابوية، وحول معنى الخلاص، وإمكان نجاة المؤمنين بالله وإن لم يكونوا كاثوليك أو مسيحيين، ورغم استمرار النقاش بين الطرفين لأكثر من عشر سنوات فقد منع من تربية الكهنة عام 1979م، وظل أستاذاً للاهوت وفلسفة الدين بالجامعة المذكورة، وتطورت تجربة كينغ في الثمانينات فأجرى حوارات مع المسلمين واليهود ثم مع البوذيين والهندوس، ونشرت كلها في كتب صارت مشهورة وقد أنشأ مؤسسة لهذا الغرض وظل على إصراره حول حوار الديانات، وحول إمكان مشاركة المؤمنين في السلام العالمي وترجمت كتبه إلى سائر لغات العالم بما في ذلك العربية.

وضع هانس كينغ كتابه هذا تحت ثلاثة عناوين أو شعارات:

- لا استمرارية من دون أخلاق كونية.
- لا سلام عالمي من دون سلام ديني.
- ولا سلام ديني من دون الحوار بين الديانات.

خصص المؤلف قسمان من أقسام الكتاب الثلاثة لدراسة كل شعار من الشعارات السالفة الذكر بعد المقدمة.

ذكر في القسم الأول (من الحداثة إلى ما بعد الحداثة) أَنَّهُ العام 1918م (نهاية الحرب العالمية الأولى) كان عام تحول: إذ سرعان ما ظهرت عصبة الأمم مستفيدة من الدروس المريعة للحرب لكن الآمال ما لبثت أن ذبلت وتراجعت فقد فشلت عصبة الأمم، وشاع الاستعمار وظهرت في أوروبا الفاشيات والماركسية، وقد أدى ذلك إلى ضرب الاستقرار الهش واندلاع الحرب الثانية، ثم ظهور الأمم المتحدة التي لم يحل ظهورها دون نشوب الحرب الباردة بين الشيوعيين والرأسماليين مع صعود الفورة اليابانية في آسيا، وبعد صراع مرير اتجهت الماركسية (اشتراكية الدولة) للتراجع والانهيار، وبدأ أنه انتصاراً كبيراً تحقق للديمقراطية الليبرالية بيد أن ذلك لا ينبغي أن يلهينا عن عيوب وقصور النظام الرأسمالي من الناحية الأخلاقية، وعن أن هذا التحول اللافت (ظهور العولمة، وما بعد الحداثة) لا يعني تخلياً عن الأخلاق، بل هو تغير يمشي بالحيرة والتردد بشأن إمكان تأسيس نظام عالمي جديد، يرى المؤلف أنه لن يكون إلا استناداً إلى مبادئ أخلاقية عالمية وشاملة، فالأزمة العالمية الراهنة لا ينبغي أن تدفعنا لمعاداة الحداثة، كما يفصل الأصوليون من سائر الديانات، كما لا ينبغي أن تدفعنا لمحاولة التفوق على الحداثة وتجاوزها بل لابد من احتواء عصر الحداثة استناداً إلى نظام أخلاقي يتسم بالموضوعية والشمولية في قيمه ومقاصده.

ما ضرورة الأخلاق؟ فريدريك نيتشة دعا إلى تجاوز مسألتي الخير والشر باتجاه خواء يتعالى عليهما باسم إنسانية الإنسان، ولكن مع غياب المفاهيم لا يبقى هناك معنى لتلك الإنسانية، وهذا النزوع الفردي الذي تابعته الوجودية ما استطاع أن يكون دافعاً أو موطناً للقاء في العالم حتى في الديمقراطيات التي تقوم على فكرة المواطن، وذلك أن الديمقراطية تحتاج في قيامها إلى توافق أساسي أو حد أدنى من القيم والقواعد والمواقف الجماعية المستندة إلى حرية الاختيار وكذلك الأمر في النظم الشمولية القائمة على جماعيات القسر والإرغام، وهكذا نصل إلى ضرورة وجود أخلاق كونية تقوم على توافقات واقتناعات.

ويرى بروفيسور كينغ أن هذه الاقتناعات والتواقات قائمة بين المؤمنين بدين معين، كما أَنَّهَا يمكن أن تقوم بين غير المتدينين، وللتوصل إلى أخلاق عالمية لابد أن يعترف المتدينون بحريات غير المتدينين والعكس بالعكس، وهو على اقتناع أن البشر لا يمكن أن يصلوا إلى نمط أخلاقي شامل من دون الدين لقد حاولوا ذلك في ميثاق الأمم المتحدة والإعلان العالمي لحقوق الإنسان، بيد أن السلام لم يتحقق بسبب العداء للدين أو إغفال قيم وإسهامات المتدينين، ولذلك يكون علينا الوصول للقول بالمسؤولية المشتركة ضمن الاحترام المتبادل من طريق التحالف الذي كان ممكناً وصار الآن ضرورياً.

هل يمكن قيام نظام أخلاقي بدون الدين؟ بدا في النصف الأول من القرن العشرين وما بعد أن الديانات صائرة إلى زوال، وبدا كأنما فكرة (الحق الطبيعي) تتجه للانتصار والسواد بيد أن الدين عاد يطرح تحدياً وسط صعود أعداد المتدينين، وانهيار الأنظمة الشمولية وتزعزع، واضطراب الديمقراطية والتوجهات الدينية توجهات أخلاقية بالدرجة الأولى، لكن كما لم ينجح الملحدون في وضع مقاييس أخلاقية شاملة، كذلك لا يستطيع المتدينون أن يلزموا الآخرين بأن كل شيء موحي وثابت ولا دخل للبشر فيه.

وهكذا كان لابد من الوصول إلى قاعدة ذهبية هي قاعدة (الوسط الأخلاقي) وللمسيحية والإسلام إسهامات جلى فيها، رغم الأخطاء التاريخية المرتكبة في التجربة الإنسانية باسم الدين، ففي الدين تقترن الحرية بالعدالة والمساواة بالتعددية والأخوة بالمودة بين البشر ذكوراً وإناثاً والتعايش بالسلام والتسامح بالمسؤولية المشتركة.

وجاء القسم الثاني من الكتاب تحت شعار: لا سلام عالمي من دون سلام ديني، وحيثيات هذا الأمر أَنَّهُ كل دين يملك نظاماً أخلاقياً مترتباً على نظامه الديني أو اللاهوتي، لكن كما في الأخلاق العلمانية فإن التجارب الدينية مع الأخلاق، أفضت أحياناً إلى نشوب حروب مثلما حدث في التجربة اللبنانية، حيث بدأ كأنما الدين يؤدي إلى النزاع نتيجة تعصب كل طرف أو أبناء دين معين لنظمهم الديني والأخلاقي لكن الإنصاف يدعونا للقول إن هناك تجارب دينية إيجابية أيضاً مثلما أفضت إليه الحروب بين الكاثوليك والبروتستانت بألمانيا، وفرنسا وبولونيا، فهناك منذ عشرات العقود سلام وتعايش بين الديانات هناك، والدارس المستفاد من التاريخ الطويل أنه لا سلام عالمي بدون سلام ديني ويكون علينا هنا -بحسب كينغ- أن نعالج الأمر على عدة مستويات: مسألة الحقيقة، ومسألة الشمولية والاستيعاب، ووجود قاعدة دينية للقيم الإنسانية.

في المستوى الأَوَّل: يتمسك أتباع كل دين بالامتلاك الحصري للحقيقة أو للنجاة والخلاص، بيد أن النقد الذاتي ضمن التجربة التاريخية يؤدي للوصول إلى أن الحقيقة السعادة لها مشتركات في كل الديانات، وبالذات الديانات التي تؤمن بإله واحد، وهذا يعني أن الحقيقة واحدة أو مشتركة، لكن وجوه النظر تختلف إليها رغم توحدها الجوهري، فبالنقد وبالنظر الشمولي يتوصل أهل الديانات إلى رؤى مشتركة وإذا تأملنا في الثنائيات والوسطيات السالفة الذكر (الحرية، والعدالة، والتسامح والتعايش، والسلام، والمودة.. الخ) نصل إلى قاعدة دينية للقيم الإنسانية، تنافس وترى قاعدة الحق الطبيعي لدى غير المتدينين، ويضرب كينغ مثلاً بالكرامة الإنسانية باعتبارها قاعدة أساسية في أخلاقيات الأديان ليقول بعد ذلك إنه العلاقة بين الدين والأنسنة هي علاقة أو قاعدة ديالكتكية أو جدلية، والأمر الآخر أو القيمة أو الفضيلة الثالثة فضيلة الاستقرار القائم على الحوار بين أتباع كل دين، وأتباع الديانات، وأخيراً بين المتدينين وغيرهم، ويعدد المؤلف لضرب مثل مؤتمر اليونيسكو بباريس عام 1990م الذي بحث للمرة الأولى من ضمن التربية على حقوق الإنسان، دور الدين في ذلك بالإفادة عن تجارب المؤمنين.

وفي الفصول الباقية من القسم الثالث من الكتاب يعدد هانس كينغ لقراءة المنظومات الفلسفية والتاريخية الرئيسية التي تحاورت مع الدين، عند هيغل، وعند شبنغلر، وعند توينبي، عند هيغل هناك التطور الأفقي الروحي ذو الاتجاه الواحد المتصاعد، وعند شبنغلر هناك اتجاه الغرب الروحي نحو الانحلال (عكس هيغل) وعند توينبي هناك التطور الروحي على مراحل، واستناداً إلى هذه المناقشة مع ميل باتجاه هيغل يدرس كينغ أوضاع التيارات الدينية الكبرى في عالم اليوم مقسماً لها إلى ثلاثة أقسام: الديانات النبوية، والديانات الصوفية، والديانات الحكمية، وهكذا يتوصل المؤلف إلى أنه لا سلام ديني بدون حوار ديني، فإذا كان العلمانيون مسؤولين عن الاعتراف بدور الدين في السلام، فإن المتدينين مسؤولون عن طريق (الحوار الديني) للتوصل إلى سلام ديني، ثم إلى إسهام متصاعد في السلام العالمي، ثم يخيم بتوجيهات من أجل الحوار بين الديانات في عصر ما بعد الحداثة، فمن مسؤوليات السياسيين ورجال الأعمال ورجال العلم ورجال الدين التحاور: حوار الحياة، والحوار الرسمي، والحوار العالمي والأكاديمي، للتوصل إلى أخلاق عالمية.

(*) مشروع أخلاقي عالمي، دور الديانات في السلام العالمي، عربه عن الألمانية: جوزيف معلوف، أورسولا عساف، المكتبة البولسية، لبنان 1998م، والمراجعة لكاتب من لبنان.

التعليم العالي في العالم العربي:
استراتيجيات الاصلاح الجامعي
التجربة المغربية نموذجا

د.جمال بوطيب
جامعة سيدي محمد بن عبد الله –فاس

مقال منشور ضمن ملف العدد الثاني عشر من مجلة ذوات الثقافية السنة 2015

-استشكال المجال

بعيدا عن أجرأة المفهوم بكل أشكاله وتحديداته ، المتنوعة والمتجددة، والمجالية والمحينة،والأصلية والمستنبتة، وانسجاما مع فرضيات هذه الورقة البحثية التي تسعى إلى مساءلة الراهن التعليمي بالتعليم العالي بالعالم العربي يبدو أن أفق مدارسة علمية موضوعية ينحو نحو ثلاثة خيارات:

1- الخيار الأول :هو "السؤال الخاص" للتعليم العالي في العالم العربي ، إذ ان هذا السؤال يخضع لأسس سياسية مرتبطة بخطة تعليمية قد يطلق عليها في النقديات التو صيفية و التنظيمية "الرهان"، وفي الاستراتيجيات التعليمية والأكاديمية "البعد" ، وفي المناهج التربوية والديداكتيكية "الهدف أو الغرض". وينبغي أن يكون الرهان أو البعد أو الهدف مراعيا لهذا السؤال الذي هو بالأساس مرتبط بالأفق العام للتعليم العالي في مختلف بقاع العالم (بما فيها العالم العربي) ، وهو الأفق المتمثل أساسا في البعد النوعي للتعليم العالي ،ولا يكون موضوع السؤال الخاص للتعليم راميا إلا إلى ضمان هذا البعد النوعي.

2- الخيار الثاني : هو " تبديل " النمط التطبيقي ، لا النمط التفكيري لممارسة هذا السؤال الخاص بالانتقال من الفكرة في وضعها المؤزم إلى تطبيقات حلول الأزمة ، أي الانتقال من الحاجز إلى الحافز ،ولكن هذا الانتقال ليس انتقالا خطيا ، وإنما هو انتقال مواز، أي هو عملية اشتغال جامعة في السؤال بين البعد التشخيصي والبعد العلاجي.

3- الخيار الثالث: ربط "السؤال" و"التبديل" معا ب"الحرية ": حرية طرح السؤال، وحرية ممارسة التبديل، وهو ما يشكل خيارا مزدوجا،إذ في غياب استقلالية الجامعة لا على مستوى الميزانيات والبرامج فقط ، وإنما على مستوى ممارسة البحث العلمي ، من شأنه أن يدفع بالتعليم العالي نحو آفاقه الاستراتيجية التي رسمت له منذ أن كان.

هذه الخيارات الثلاثة تجعل الأفاق البحثية للتعليم العالي والإستراتيجية متغيرة ومتبدلة ومتجاوزة للضيق من التصورات، والتي كلما طرح موضوع التعليم العالي تمت المسارعة إلى الحديث عن التخطيط وتغيير البرامج المتسمة عادة بنظام إرثي لا يتغير، وإن بدا ظاهريا انه يتغير ويتجدد، ولذلك فإن أي تعليم عال لا يساير التوجهات الدولية في حالتها التحيينية بمتغيراتها المتسارعة ، من شأنه أن يبقى حبيس تصورات ذات بعد تشخيصي لا علاجي تنسج وعيا بالمشكل ولا تنسج تصورات للحلول[1].

---

[1]- تعقد عشرات المؤتمرات في العالم حول التعليم العالي غير انها تبقى مخالفة للمؤتمرات العربية التي غالبا ما تكون اشغالها عبارة عن مداخلات علمية يقدمها الباحثون في المجال وهي اوراق بحثية مقدمة الى المؤتمر في صيغة دراسات متنافرة وغير منسجمة ،وان انسجمت على مستوى المحور فإنها لا تنسجم على مستوى تصور المشكلة وحلها.

- تجاوز التصور وبديل الاصلاح في التجربة المغربية.

يعتبر تعثر الاصلاح (تنفيذا لا تصورا) جوابا مباشرا على الازمة التي يعيشها التعليم العالي بالمغرب، مما يدفع الجهات الوصية إلى مبادرات مضاعفة تكون عادة استراتيجيات "لإصلاح الإصلاح" عن طريق مخططات استعجالية غالبا ما يتم الانتباه متأخرين إلى أنها لم تود المطلوب ولا حققت الترميم، فما تجليات هذه الأزمة وأسبابها، ولماذا تتسم آفاق هذه الاختيارات بالمحدودية؟

ان كل نظر في ازمة التعليم العالي بالمغرب ينبغي ألا يتم بمعزل عن كونها جزءا من ازمة التعليم الوطني والنظام التربوي بصفة عامة [1] وبالتالي فإن الإصلاح هو جزء من هذه الرغبة في اصلاح الوضع، لكن فشله هو ايضا جزءا من هذا الفشل في التصور والانجاز.

أ- أرضية الإصلاح:

تجلى الإصلاح الجامعي المغربي [2] في مقتضيات القانون المنظم للتعليم العالي 01.00 الصادر سنة 2000، لكنه إصلاح مر بمراحل هي :

- مرحلة السبعينيات:وضع ظهير 25 فبراير 1975 المتعلق بتنظيم الجامعات أول إطار قانوني للتعليم العالي اهم ما يؤخذ عليه اتباع النموذج الفرنسي في التصور وبقاء استقلالية الجامعة شعارا (النصوص التنظيمية لظهير 1975 تأخر إصدارها، والجامعات لم تحدد انظمتها الداخلية، وتم فصل قطاع التعليم العالي والبحث العلمي عن وزارة التربية الوطنية وتنظيمه بمرسوم ملكي في 19 يناير 1976)

- مرحلة التسعينيات:هي مرحلة يمكن أن تسمى بمرحلة الاصلاح حيث إن كل منشغل وصي على القطاع سعى إلى إصدار ما يتصوره حلا لأزمة:

- المشاريع الحكومية: مشاريع الوزارة الوصية على التعليم العالي: مشروع الوزير الطيب الشكيلي (1992) ومشروع الوزير محمد الكنيدري (1994) ومشروع الوزير إدريس خليل (1996).بالإضافة الى مشاريع الوزراء المتعاقبين خالد عليوة ونجيب الزروالي ولحسن الداودي.

- المشاريع المطلبية :كمشروع النقابة الوطنية للتعليم العالي (1993).

- المشاريع الميثاقية:مشروع "وثيقة المبادئ ألأساسية بتاريخ 25 يونيو 1995 الصادر عن لجنة وطنية واسعة، والذي حدد مبادئ التعليم الأساسية في ثلاث: الدمقرطة والتوحيد، التعريب والتعميم، الإلزامية والمجانية.

---

[1]- يقام حاليا في المغرب حوار وطني يشرف عليه المجلس الاعلى للتربية والتكوين والبحث العلمي حول منظومة التربية والتكوين والبحث العلمي .

[2]- يندرج التعليم العالي في المغرب تحت مسؤولية الدولة التي تتولى التخطيط له وتنظيمه وتطويره ويتكون من :

أ-الجامعات العمومية (الحكومية) وعددها 15 جامعة موزعة على المدن المغربية مثل : جامعة محمد الخامس وجامعة ابن زهر و جامعة ابن طفيل وجامعة الحسن الثاني وجامعة القاضي عياض و جامعة القرويين و جامعة سيدي محمد بن عبد الله و جامعة محمد الأول .

ب- مؤسسات التعليم العالي المغربية التابعة للجامعات :كمدارس المهندسين وكليات التعليم الاصيل ومدارس التجارة وكليات الطب والصيدلة بعض المعاهد والمدارس العليا العمومية (الحكومية) كالمعهد العالي الدولي للسياحة والمعهد العالي للصيد البحري و المعهد العالي للقضاء و المعهد الملكي للشرطة و المعهد الوطني للتهيئة والتعمير والمعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي و المعهد الوطني لعلوم الآثار والتراث و المعهد الوطني للفنون الجميلة و المعهد العالي للإعلام والاتصال و المعهد العالي للتجارة وإدارة المقاولات و المعهد الوطني للبريد والمواصلات

ج- بعض المدارس العليا : علوم الإعلام بالرباط - المدرسة الوطنية للهندسة المعمارية -المدرسة الوطنية للصناعة المعدنية - المدرسة الوطنية العليا للكهرباء- المدرسة الوطنية العليا للمعلوميات والتحليل النظم .

د-التعليم العالي الخاص:يسمى بالمدارس أو معاهد أو مراكز.كما يمكن إطلاق اسمي ''كلية خاصة'' أو''جامعة خاصة'' بترخيص.(عن نشرة أنباء اتحاد الجامعات العربية:السنة السابعة والعشرون ، العدد الثاني نونبر 2011(بتصرف).

-

ب- مشروع الاصلاح

جاء الإصلاح استجابة لتقرير البنك الدولي لسنة 1995 بمقاربته الاقتصادية والمالية المفروضة على المغرب، وبراهنية المرحلة التاريخية المغربية متمثلة في حكومة جديدة(حكومة تناوب ديمقراطي) بمخططات تنفيذية مؤهلة لمختلف القطاعات في تصورها.

وقد كان مضمونه مجموعة من المستجدات على مستوى الهندسة البيداغوجية [1] خاضعة لضوابط بيداغوجية طرحت عدة مشاكل كانت موضوعا لانتقادات واحتجاجات ومذكرات ومطالبات بالتصحيح ، منها نظام التقويم والموارد البشرية والبنيات التحتية وغيرها من العناصر التي جعلت الجسم التربوي في التعليم العالي يؤكد أن المغرب احدث اصلاحا دون أن يوفر له ظروف النجاح بل طالب بإنجاحه كتبرير لنجاعته. دون إغفال أن الاطر التربوية والإدارية نفسها سواء أ كانت مسيرة أم مسؤولة ام مبرمجة لم تكن مؤهلة تأهيلا كافيا للخوض في تجربة الإصلاح.يشير الدكتور قاسم جطاري إلى بعض من معرقلات الاصلاح مثل عدم تأهل الإدارة لمواكبة الإصلاح الجامعي؛ سواء لأسباب ذاتية تتعلق بسيادة العقلية الأمنية لدى بعض المسيرين أو سيادة الإجراءات البيروقراطية داخل الإدارة الجامعية، أو لأسباب موضوعية تتعلق بنقص الأطر والكفاءات الإدارية وضعف تكوينها، ما يؤدي إلى عدة اختلالات على مستوى تدبير الموارد البشرية والمادية والتنظيمية، وعلى مستوى الجدولة الزمنية للدراسية الجامعية، وسوء استخدام الأنظمة المعلوماتية والتكنولوجية الحديثة و اختلال العلاقة البيداغوجية والديداكتيكية بين مكونات الحقل الجامعي (إداريين، أساتذة، طلبة) "[2]

ويمكن رصد مظاهر هذه الأزمة على عدة مستويات: المستوى البنيوي – التنظيمي: حيث عرف تطبيق ظهير 25 فبراير 1975 والإصلاح الجامعي لسنة 2000 عدة اختلالات بنيوية وتنظيمية، ومن ذلك ما يشير اليه الباحث نفسه مثل:

- تقادم البنيات والهياكل التنظيمية .
- خلو شعار استقلالية الجامعة من مضامينه الحقيقية؛حيث يتم تعيين رؤساء الجامعات مثلا بدل الانتخاب.
-تكريس أسلوب المركزية في التعامل مع الشأن الجامعي.

---

[1]- الضوابط الخاصة بالمسالك (التخصصات) الجامعية:تنظم الدراسة في الجامعات المغربية على شكل مسالك تضم وحدات (مقررات) وفصول (فصول دراسية) ، ويعد المسلك مسارا تدريجيا للتكوين ،ويتضمن مجموعة متجانسة من الوحدات تنتمي إلى حقل معرفي واحد أو أكثر ؛ ويرمي المسلك إلى تمكين الطالب من اكتساب معارف ومؤهلات وكفاءات. ويتكون كل مسلك من مسالك الإجازة من ستة فصول: أربعة فصول للحصول على دبلوم الدراسات الجامعية العامة أو دبلوم الدراسات الجامعية المهنية، يليها فصل للدراسات الأساسية وفصل للتخصص. وتتكون الفصول الأربعة لدبلوم الدراسات الجامعية العامة أو دبلوم الدراسات الجامعية المهنية من فصل تمهيدي، وفصل لتحديد التوجه، وفصلين للتعمق بالنسبة للمسالك ذات الطابع العام، أو فصلين مهنيين بالنسبة للمسالك ذات الطابع المهني.
أما بالنسبة للماجستير فيتكون كل مسلك من مسالكه، من أربعة فصول بعد الإجازة: فصلين للدراسات الأساسية وفصلين للتعمق ، تستغرق الوحدة ما لا يقل عن 75 ساعة تخصص للتدريس والتقييم. ونص الميثاق في مادته 79 على إحداث جذوع مشتركة وجسور بين المسالك(دفتر الضوابط البيداغوجية- الضوابط الخاصة بالوحدات والمسالك).

[2]- نشر الدكتور قاسم جطاري مجموعة من المقالات في مواقع وصحف الكترونية مختلفة اهتمت كلها بموضوع التعليم العالي منها: (خوصصة قطاع التعليم العالي: الخيار الاستراتيجي للحكومة- أزمة البحث العلمي بالمغرب: قياس المسافة بين المخرجات والاحتياجات- أزمة التعليم العالي بالمغرب : السياق ،المضمون والتطبيق...الخ) وتناولت معرقلات الأزمة التي اشرنا الى بعضها كما نشرت نشرة انباء الجامعات العربية في في عددها الثاني نونبر 2011 السنة السابعة والعشرون تقريرا عن التعليم العالي في المملكة المغربية أشار الى أنه سنة 1990 تطور عدد الطلبة بالتعليم العالي ليصل إلى 198000 طالبا وقفز عدد الأساتذة إلى 6187 أستاذا ، ومع الازدياد الكبير في عدد حملة الباكلوريا عمد المغرب إلى نهج سياسة تعليمية جديدة تقوم على تنوع مسالك التكوين التقليدية وإحداث تكوينات جديدة وتكوين مزيد من الأساتذة المختصين وإقرار سياسة جديدة للتشاور والتواصل . ومع حلول سنة 2000 تم البدء في إقرار إصلاح للتعليم العالي ليكون منفتحا على المحيط الاقتصادي والاجتماعي و الثقافي ولجعل منظومته تنسجم من حيث الهندسة مع النظام السائد في الدول الحديثة وخاصة في أوروبا .وبموازاة ذلك توسع عدد الجامعات المغربية التي أصبحت 15 جامعة تضم أكثر من 105 مؤسسة موزعة على 17 مدينة مغربية تقدم حوالي 14 نوعا من التعليم والتكوين .

- التمايز بين تعليم نخبوي وتعليم جماهيري؛ سواء على مستوى ميزانيات الكليات اذ يشكل المبلغ المرصود لطالب بكلية الطب عشرات المرات المبلغ المرصود لطالب بكلية الاداب بالإضافة الى تدني نسب الحاصلين على دبلومات المدارس العليا وكلية الطب والمعاهد وارتفاع معدلات البطالة في التخصصات الأدبية والاجتماعية والقانونية واللغوية، اذ يظل مجال اشتغالها الوحيد هو الحقل التربوي الذي قد لا يستوعب كل هذه الأعداد بعيدا عن الحديث عن تكوينها ومستواه ونجاعته وفعاليته ...الخ .

- التشجيع الواضح من المؤسسات الوطنية والجهات الوصية للتعليم الخاص الذي يتزايد في غياب مراقبة علمية وتربوية واستغلال الاطر التربوية والاستعانة بغير المتخصصين ..الخ

–اعتماد الحفظ والاستظهار والارتكاز الى المنهجية التلقينية رغم ادعاءات الاصلاح وتصوراته من عدد مقلص من الطلبة، الى التفويج ،الى نظام المراقبة المستمرة، والتقويم القبلي والمرحلي والبعدي ..الخ

- غياب الحس الابداعي في التدريس والاكتفاء بتغيير البرامج في تسمياتها والاحتفاظ بالمحتويات القائمة على استرجاع التجربة الفرنسية بكل سلبياتها.

- عدم مواكبة مناهج التعليم العالي للعصر علميا ، بل حتى محاولات ادراج بعض المواد الذي تم في الفترة الاصلاحية نفسها يتم التخلي عنها كما هو الحال بالنسبة الى مادة الاعلاميات في مسالك الدراسات العربية والفرنسية.

- خلل على مستوى لغة التدريس: تمثل في ازدواجية لغة التدريس المعتمدة بين الشعب الأدبية والقانونية مقارنة مع الشعب العلمية والاقتصادية والتقنية، وكذا الخضوع لاستراتيجيات السياسات الوزارية كالتفكير في ادخال العربية الى الشعب التقنية والعلمية بما فيها كليات الطب والصيدلة ، مقابل ضعف الانفتاح على اللغة الانجليزية [1].غير أن إصلاح هذا الامر تم بطريقة استعجالية تعديلية ، فقد أصدر وزير التعليم العالي في الموسم الجامعي 2015/2014 مذكرة تفرض اعتبار الانجليزية مكونا اساسا في التوظيف بالنسبة للمباريات وهو امر لا يتماشى مع السياسة التعليمية المعتمدة في التكوين ، إذ إن من المتبارين من انقطعت صلته بالانجليزية منذ ازيد من عشرين سنة ،ومنهم من لا يعرف حرفا واحدا بها لأن تكوينه كان في إطار اختيارت اللغوية لوزارة التربية الوطنية ،إما بالاسبانية أو الألمانية او الايطالية كلغة ثانية ، إلى جانب الفرنسية عوض الانجليزية ،وهو ما أشرنا إليه سابقا بإصلاح الاصلاح.

- من أهم المخلفات أيضا ما يشبه القطيعة بين المؤسسة التعليمية والمؤسسة الاقتصادية، وبداية الجامعة في تقديم تكوينات مرتبطة بمؤسسات اخرى كتكوينات في السياحة او في التراث، او في ديداكتيك المواد أو في علوم الاعلام ، علما أن هذه التكوينات لها معاهدها ومدارسها. وخريجو هذه التكوينات يجدون انفسهم أمام عدم اعتراف بشهاداتهم كشهادات مهنية، والاكتفاء باعتبارها معادلة للإجازة في الدراسات الاساسية ،علاوة على ضعف الدور الثقافي للتعليم العالي وقدرته.

- غياب قناة وطنية جامعية تهتم بالشأن التعليمي العالي تكوينا ومتابعة وبرامج مقررة.

- قصور في البحث العلمي ونقص في تمويله و غياب سياسة واضحة بالرغم من أن إستراتيجية البحث العلمي في الجامعات تنبني على ما يلي:

- تأسيس البنيات التنظيمية للبحث.
- العمل على هيكلة الوحدات العملية للبحث.

---

[1]- أصدر وزير التعليم العالي مذكرة في الموسم الجامعي الحالي 2015/2014 بضرورة اعتبار الانجليزية وإجبارية اعتمادها في مباريات التوظيف.

• تنظيم البحث حول المحاور الأساسية.

• تطوير أقطاب الجودة المرتبطة بحاجيات الجهة وذلك لضمان الإشعاع العلمي والثقافي للجامعة.

• تشجيع البحث العلمي الأساسي.

• المساعدة على تقويم الأبحاث المنجزة، واستغلالها لفائدة تنمية المحيط الاجتماعي والاقتصادي.

كما تعمل الجامعات على تطوير التواصل الداخلي والخارجي من أجل تحقيق الأهداف التالية :

• هيكلة وتطوير قدرات البحث العلمي في مختلف بنيات البحث.

• خلق أقطاب الجودة.

• إحداث مراكز للدراسات والأبحاث.

• تجميع الوسائل التقنية خاصة عبر إحداث محطة تكنولوجية.

• تفعيل الشراكة بين الجامعة والمقاولة.

• تفعيل وتشجيع التعاون الوطني والدولي.[1]

ويكفي دليلا أن الأزمة إذا كانت ترتبط بالتعليم في شموليته وإذا كان الحوار الوطني المفتوح حول تأهيل منظومة التربية والتكوين والبحث العلمي يبحث في مكامن الخلل، فان اللقاءات الجهوية التي تمت بين 14 و30 اكتوبر 2014 تحت إشراف المجلس الأعلى للتعليم وحضرها أ زيد من 150فاعلا تربويا في كل جهات المملكة أي ما يفوق 2000 فاعل تربوي، فإنها ناقشت حصيلة تطبيق الميثاق الوطني للتربية والتكوين 2000-2013 ، وناقشت بعض مداخل التفكير حول رافعات التغيير ذات الاولوية وناقشت العلاقة بين مراحل التعليم الاساسي والعالي ،ولكن ظل نصيب البحث العلمي من مناقشاتها يسيرا بسبب غياب الفاعلين الفعليين في مجال البحث العلمي والمعنيين به وبتطويره داخل الجامعة المغربية ، وضعف تمثيليتهم داخل هذه الحوارات الجهوية.

يبقى التنبيه إلى أن المغرب قد دخل تجربة إصلاح جديدة بهندسة بيداغوجية جديدة (6 وحدات في الفصل عوض 4 ومجزوءة واحدة في الفصل لا أكثر وجذع مشترك وطنيا مكون من 4 فصول) شرع في تطبيقها منذ شهرين قائمة على سياسة إعداد طلب الاعتماد متمثلة في احترام الضوابط البيداغوجية الوطنية. كما يتعين أن يكون عرض تكوين الجامعة منسجما وأن يرتكز على معايير الجدوى والجودة والملاءمة والاستعمال الأمثل للموارد البشرية والمادية على صعيد الشعبة والمؤسسة والجامعة وأن يستجيب طلب الاعتماد للإمكانات البشرية والمادية اللازمة ل" أجرأة " جيدة للمسالك . بالإضافة الى وجوب مراعاة وضع جذوع مشتركة بين المسالك في نفس الحقل المعرفي بهدف مد الجسور بين مسالك المؤسسة أو مع مسالك خارج المؤسسة. كما ينبغي تفادي تعدد المسالك في نفس التخصص. ويتم إعداد مشروع المسلك وفق الملف الوصفي لطلب الاعتماد المعد لهذا الغرض، من طرف فريق بيداغوجي ينتمي لشعبة أو لعدة شعب. وينبغي تقييم مشاريع المسالك على صعيد المؤسسة والجامعة والتحقق من احترام المشاريع للضوابط البيداغوجية الوطنية.

[1]- عن نشرة أنباء اتحاد الجامعات العربية:السنة السابعة والعشرون ، العدد الثاني نونبر 2011(بتصرف).

العشق بطلاً
في رواية "خوارم العشق السّبعة" لجمال بوطيّب(*)

الأديبة د.سناء الشعلان

الجامعة الأردنية-عمان - الأردن

📖 **مقال منشور بمجلة الإمارات الثقافية ،العدد32 السنة 2015**

رواية"خوارم العشق السّبعة" للرّوائيّ المغربيّ جمال بوطيّب تنتصر للبطل الشّيء،وهو العشق،وتنشغل به،وتحطّم الشّكل السّرديّ كاملاً لأجله،ولذلك لا نستطيع أن نجد في هذه الرّواية الشّكل السّرديّ الرّوائيّ بأيّ شكل من الأشكال،بل نستطيع أن نقول بكلّ جرأة أنّ عناصر الرّواية بشكلها الاعتيادي من أحداث وسرد وعقده وشخصيّات وتأزم تكاد تكون مختفية تماماً من هذه الرّواية التي لا نجد فيها إلا وصفات على شكل لافتات وفتات من الرّسائل،فلا نعرف من هذه الرّواية إلاّ أنّنا أمام قصتي عشق متداخلتين في علاقة خفيّة لا نستطيع تبيّنها أبداً،وأقطابها هم العاشقون:تركيّة صدوعي ولبانة الرّبيعيّ وعبد الرّحيم الدّباشي وآدم إبراهيمي،ولا نجد سرداً في الرّواية يقودنا إلى تلك العلاقة العشقيّة التي جمعت بين هؤلاء العاشقين،إنّما نعرف أنّهم يكابدون الحبّ،ويدركون خوارمه،كما يدركون كيفيّة قتله،وبخلاف ذلك لا سرد أو أحداث بأيّ شكل من هذه الأشكال،إنّما يهيمن البطل الشّيء على فكرة الرّواية،ولا يتجاوزه الرّوائيّ إلى غيره،بل هو معنيّ به،في حين يغفل العناصر الأخرى في شكلها التّقليديّ،ويقدّمها لنا في فرضيّة التّوقّع التي تلقي على كاهل القارئ بمهمّة توقّع الأحداث،واختراع نسق ما للأحداث والأسباب والنّهايات.

هذه الرّواية تقدم تصوّراً جديداً للرّواية ذات السّيرة الذّاتيّة المفترضة،فهذه الرّواية هي سيرة مفترضة للعشق الذي يلعب دور البطولة في هذه الرّواية حيث النّصوص فيها تمزج بين" السّيري بالرّوائيّ،وتتوغّل في استكشاف مناطق الذّات المسكوت عنها خاصة فيما يتّصل بالجنس والعلاق العائليّة وأصقاع الغربة المقلقة المفضية إلى تعدّد الذات وانقساماتها وإلى أسئلة الوجود والكينونة" (1).

وهي تبني عالماً قائماً على فكرة واحدة،وهي فكرة الحبّ من منطلق أنّ "رواية قصة ما تفترض بناء عالم،ويستحبّ أن يكون هذا العالم كثيفاً في أبسط جزئياته"(2)،والجزئيّات البسيطة المسيطرة في هذه الرّواية هي جزئيّات العشق وسلوكيّات الحبّ،وذلك في شكل روائيّ خاص يؤمن بأنّ" المعنى الذي يقدّمه أيّ عمل فنّيّ هو خاصّ بهذا العمل بالذّات،وبالشّكل الخاصّ الذي جاء عليه"(3).

وهذه الرّواية تتكوّن من قسمين،القسم الأوّل من سبعة عناوين كلّ منها يقدّم واحدة من خوارم العشق المفترضة،في حين أنّ الجزء الثّاني من هذه الرّواية،وهو يمثّل الجزء الأكبر من حجم الرّوائيّ إذ يتربّع على نحو ثلثي مساحة الرّواية فيعقده المؤلّف تحت عنوان"وصفة لقتل الحبّ".ففي الجزء الأوّل من الرّواية نجد لافتات وصفيّة تحت خوارق العشق،وما يليها هو تنظير في الحبّ دون الالتفات إلى أيّ سرد

روائيّ،أو تقديم أيّ تصوّر تخيليّ للعلاقة العشقيّة التي نحن في صدد قراءة خوارم العشق فيها،وبذلك يقودنا الرّوائيّ نحو البطل الشّيء،وهو العشق،ويضرب صفحاً عمّا سوى ذلك،وهذه الخوارم العشقيّة السّبعة،ويذكر منها اثنتين في الجزء الأوّل من الرّواية على لسان عبد الرّحيم الدّباشيّ وحبيبته لبانة الرّبيعيّ،وهي:

1-"تكسر قارورة عطر أهداك إيّاها الحبيب وأنت تتزينين بها،معناه أنّك كنت تتعطّرين لغيره"(4)

2- "حين يرنّ هاتفك مرّات ومرّات،ولا تردّ،معناه أنّك منشغل عنّي بأخرى"(5).

أمّا في الجزء من الرّواية فترد الخوارم الخمسة الأخرى،وهي مشفوعة برسائل متبادلة بين تركيّة صدوعي وحبيبها آدم إبراهيمي،وهذه الرّسائل تتراوح بين جمل قصيرة لا تتجاوز سطر وبين عدّة سطور لا غير،وجميعها بلا استثناء تقدّم فلسفات وتنظيرات في العشق من منطلق"إنّ كلام المرأة هو إحضار لها،ولو تكلّمت فهذا يعني أنّها حضرت وصارت كائناً حيّاً محسوساً"(6)،وهذه الرّسائل لا تقدّم أيّ أحداث أو تفاصيل،فلا نعرف شيئاً عن العاشقين سوى أنّهما يعيشا حالة الحبّ،وكلّ منهما يعاتب الآخر لتقصيره في أدائه في السّلوك العشقيّ،ولذلك تأتي هذه الرّواية لأجل أن ترصد بعض ملامح انكسارات العشق التي تجملها فيما يلي:

3- "عسرة إلى مياسرة،وعلى القائظ أن يشرب جرعات احتماليّة إضافيّة"(7)

4- " حين تتّهمك أنثى بالخيانة،فكّر أنّها تخفي خيانتها لا غير"(8)

5- "شيئان اثنان يدمّران الحبّ،وصفة تركيّة صدوعيّ أو بخور يأتيك به الحبيب،وتتبخّر به بإرادتك وفي غيابه" (9)

6- "حين تقرأ رسالتي ولا تردّ،أعرف أنّك تستصغرها وتؤكّد بها وفاءك لأخرى"(10).

7- "حين تؤذيني أنا من يحبّك حدّ العمى،فأسامحك توقّعي أنّ حبّي سيخفت حدّ القبس"(11).

ويختم الرّوائيّ روايته بخاتمة بعنوان" اعتراف"،ويعترف بأنّه قدّم رواية دون أيّ خيط سرديّ كان،وفي ذلك يقول :"اندفعتُ وراء تداعيات تركية وآدم،عفواً لبنانة وعبد الرّحيم،وانفرط منّي خيط السّرد،فلم أنجح في تلخيص الرّواية،لذلك عودوا إلى الصّفحة 13،واقرؤوا الرّواية كاملة غير منقوصة"(12).ويبدو أنّ الرّوائيّ في هذه الرّواية في إغفاله للسّرد ينطلق من إيمانه النّقديّ التنظيريّ حيث يقول:" إذا كان الحكي هو كلّ خطاب شفويّ أو كتابيّ مقدّم لقصة ما،فإنّ السّرد هو الفعل الذي ينتج هذا الحكي .بهذا المعنى نجد سرداً في كلّ التّراث الإبداعيّ العربيّ: نقوشات القبائل العربيّة القديمة وأخبارهم الميثولوجيّة وصنعهم لأصنام وعبادتها"(13)

من الواضح أنّ الرّوائيّ في هذه الرّواية عندما جعل الشّيء/العشق بطلاً فقد تعامل معه بمنطق الجسد الآدمي الذي يخوض تجاربه الخاصّة،ويجد له صيغة وجوديّة،فكما أنّ الجسد البشريّ يُعدّ "فاعلاً يعانق بدنياً محيطه ثم يتملّكه بعد أنسنته،ويجعله عالمه المألوف والمفهوم المليء بالمعاني والقيم والذي يستطيع أن يتقاسمه كتجربة مع أيّ فاعل آخر يكون هو أيضاً مندمجاً في المرجعيّات الثّقافيّة"(14)،فإنّ الجسد الرّوائيّ يغدو في سيرورة حياتيّة خاصّة عندما يدخل في علاقات خاصّة منبثقة من مرجعيّات ثقافيّة ليقدم فكرة ما،والفكرة المسيطرة في هذه الرّواية كانت فكرة العشق الذي لعب دور البطولة المطلقة،وتسوّد على الحالة السّرديّة كاملة.

الهوامش:

(*)- جمال بوطيب :أديب وناقد وأستاذ جامعيّ مغربيّ،وُلد في عام1968هو عضو جمعيّات وهيئات وطنيّة وعربيّة مختلفة، له مؤلّفات عديدة. حاصل على الدّكتوراه في الأدب الحديث تخصّص الرّواية والنّقد والمسرح،يعمل أستاذاً جامعيّاً في كلّيّة الآداب في مدينة فاس. يتوزّع إنتاجه بين الكتابة السّرديّة والشّعريّة والنّقديّة.

(1)- محمد برادة:الرّواية العربيّة بين المحليّة والعالميّة:الرّواية العربيّة الكونيّة أفقاً،بحث من كتاب الرّواية العربيّة ممكنات السّرد،أعمال النّدوة الرّئيسيّة لمهرجان القرين الثّقافيّ الحادي عشر،الكويت،2008،ص27.

(2) -أمبرتو إيكو: آليّات الكتابة السّرديّة،ترجمة سعيد بنكراد،ط1،دار الحوار للنّشر والتّوزيع،اللاذقية،سوريا،2009،ص33.

(3)- كين روبنسون:صناعة العقل دور الثّقافة والتّعليم في تشكيل عقلك المبدع،ترجمة رامة موصللي،ط1،وزارة الثّقافة الأردنيّة،عمان،الأردن،2009،ص138.

(4) -جمال بوطيّب:خوارم العشق السّبعة،ط1،مجلّة مقاربات:مجلّة العلوم الإنسانيّة،ط1،فاس،المغرب،2009،ص15.

(5)- نفسه:ص 27.

(6)- عبد الله الغذّامي:ثقافة الوهم:مقاربات حول المرأة والجسد واللّغة،ط1،المركز الثّقافي العربيّ،بيروت،لبنان،ص40.

(7)- جمال بوطيّب:خوارم العشق السّبعة،ص36.

(8)- نفسه:ص71.(9)- نفسه:ص81.(10)- نفسه:ص87.(11)- نفسه:ص111.(12)- نفسه: ص119.

(13)-جمال بوطيّب:الجسد السّردي:أحاديّة الدّال وتعدّد المرجع،ط1،IMBH للطّباعة والنّشر،أسفي،المغرب،2006،ص10.

(14)- دافيد لو بروتون:سوسيولوجيا الجسد،ترجمة إدريس المحمدي،ط1،روافد للنّشر والتّوزيع،القاهرة،مصر،2013،ص17.

مقاربات APPROCHES

مجلة العلوم الإنسانية - محكمة تهتم بالبحث العلمي

ملف الصحافة: 07/02 ن د - الإيداع القانوني لدى المكتبة الوطنية: 2008/153

الترقيم الدولي المعياري للمجلة: ISSN 2028-2559

العدد الواحد والعشرون- المجلد الحادي عشر- السنة 2015